

ESPECIAL ACADEMIA DE CINE

2021 • 5 €



Premios
Goya 2021

Todos los
futuros del cine

El siglo
de Berlanga

El cine
que viene





STARVIEW

— style —

“Always in the right place”

- Magazine
- Fashion
- Social Media
- Hotels
- Restaurants
- Real State
- Entertainment
- and much more!

ESPECIAL ACADEMIA DE CINE

ÍNDICE

35 Premios Goya

Palmarés

Ángela Molina, Goya de Honor: "El cine me ha hecho formar parte de lo que soñamos juntos" 14

Valérie Delpierre y Alex Lafuente: "Los nuevos talentos merecen las mismas oportunidades que las generaciones anteriores" 28

Salvador Calvo: "Hay que soñar en grande" 36

Pilar Palomero: "Hubo muchos 92, igual que va a haber muchos 2021" 42

Mario Casas: "Empiezo a estar en un buen momento" 48

Patricia Lopez Arnaiz: "Me sientan bien los personajes con arrojo" 54

"Sobre la gala de los 35 Premios Goya", por Antonio Banderas. 58

LA ALFOMBRA ROJA

"Desde un paso de peatones", por Marina Parés y David Pérez Sañudo 74

"¡Cuidado con Nathalie!", por Ramón Barea 76

"La complejidad de Alberto", por Griselda Siciliani 76

Jone Laspiur, el descubrimiento 78

Adam Nourou, el rostro de un Goya histórico 80

Luis López Carrasco y Sergio Jiménez: "El año del descubrimiento es una memoria social" 82

"Contraste de dos culturas", por Mikel Serrano 86

LA GALA

"Triunfo colectivo", por Aránzazu Calleja y Maite Arroitauregi 96

"Don Francisco ya está en casa", por Rozalén 98

"Transportarnos en el tiempo", por Daniela Cajías 100

"Una gala histórica para las mujeres", por Josefina Molina 103

"El aquelarre' de Goya", por Nerea Torrijos 104

"Pelucas, lastimaduras y tinta", por Beatushka Wojtowicz y Ricardo Molina 106

"El fuego, el viento y la niebla", por Mariano García Marty 108

"Doblemente sufrido y doblemente satisfactorio", por Ana Parra y Luis Fernández Lago 110

"Un viaje emocional y sonoro", por Eduardo Esquide, Juan Ferro y Nicolás de Poulpiquet 112

6 EL BACKSTAGE 114

"Un canto a la vida", por Fernando Trueba 120

"Una larga y saludable vida en salas", por Adolfo Blanco Lucas 122

"Para los niños de hoy", por Pablo Bossi 123

"Un fuerte empujón", por Javier Marco Rico 124

"A la memoria de Yamiled Giraldo", por Mabel Lozano 126

"Toneladas de ilusión", por Abraham López Guerrero 128

ENTREGA DE ESTATUILLAS 130

"Educar con nuestro mejor cine", por Luis Caballero 136

Todos los futuros del cine 138

60 "El cine del futuro ya no puede ser un cine reconstruido", por Elena Neira 140

74 "La convivencia de las pantallas", por Fernando Bernal 143

"Renovarse o morir", por Gracia Querejeta 148

"El cine no existe", por Manuel Martín Cuenca 150

"A oscuras y juntos", por Carla Simón 151

"La necesidad de contacto", por Daniel Monzón 152

"Tiempo compartido", por Lois Patiño 153

"Presos de una misma emoción", por Lucía Alemany 154

Javier Calvo y Javier Ambrosi:

"Devolvemos el brillo a las historias a las que se lo han arrebatado" 156

"La muñeca y el balón", por Jorge Guerricaechevarría 164

"Nuestra verdadera bandera", por Virginia Yagüe 165

"El tiempo pasa", por Anna R.Costa 166

"La bestia", por Alejandro Hernández 168

"La nueva comedia española (otra vez)", por Diego San José 170

"Un movimiento imparable de nuevas voces", por Clara Roquet 171

"Dicen...", por Michel Gaztambide 172

"¿Hay futuro? Sí, hay futuro", por Marta Esteban 176

"2021: Una odisea del espacio", por Enrique López Lavigne 178

"Destrucción creativa", por Fernando Bovaira	180	"Una amante dolorosa", por Zoe Berriatúa	238
"Un plan social", por María Luisa Gutiérrez	182	Fotografías de Daniela Cajías, Sergi Vilanova Claudín/AEC y Ángel Amorós	239
"Un mal cinéfilo", por Luis Ferrón	183	"Los futuros del cine", por Emilio Gutiérrez Caba	242
Ilustración de Víctor Monigote	184	"Actores y actrices. Creadores y creadoras de primer orden", por Amparo Climent	244
"Garantes de la diversidad", por Ania Jones, Alex Lafuente y Lara Pérez Camiña	186	El siglo de Berlanga 246	
"El contenido es el rey", por Mercedes Gamero	188	"Inolvidables encuentros", por Montxo Armendáriz	248
"Una selección de la especie", por Álvaro Augustin y Ghislain Barrois	190	"El maestro", por Fernando Colomo	250
"Tan vivo como siempre", por Fernando López Puig	192	"Obra del pensamiento", por Bernardo Sánchez	252
Jaume Ripoll: "El futuro siempre llega con bastante retraso"	194	"Apuntes de una vida inmortal", por Antonio Gómez Rufo	262
"Un futuro rico en historias", por Teresa Moneo	200	"El juego de Berlanga", por Sol Carnicero	272
"Ampliar el radio de acción", por Antonio Trashorras	201	"El dólar de Berlanga", por Alfredo Mayo	274
"Bueno para todos", por María José Rodríguez	202	"El estilo de Luis", por José Luis Escolar	275
"La casa del cine español", por Iñigo Trojaola	204	"Pegada al maestro", por Yuyi Beringola	276
"Renovar modelos", por María José Revaldería	206	Mónica Randall: "En estos tiempos, Luis hubiera hecho maravillas, cosas demoledoras"	278
"Pasado, presente y futuro del Zinemaldia", por Maialen Beloki	210	"Un privilegio", por José Sacristán	284
"¿Qué nos quieren comprar?", por Juan Antonio Vigar	212	"¡Tengo miedo, Mr.Berlanga!", por Javier Gurruchaga	286
"Más sobrios y útiles", por José Luis Cienfuegos	214	"Trabajar con Berlanga", por Luisa Martín	288
"El futuro está en el presente", por Javier Angulo	216	"Generosidad berlanguiana", por Juanjo Puigcorbé	290
"Cine post pandemia y la necesidad de nuevos caminos", por Ángel Sala	218	"Siempre berlanguiano", por Pedro Ruiz	293
"Un blockbuster por semana", por Pablo Nogueroles	222	"Compás, escuadra y cartabón", por José María Cruz Novillo	294
"Un llamamiento a la unidad", por Fernando Évole	224	"Nuestro corazón berlanguiano", por Carlos Benito	296
"El cine en el cine", por Juan Ramón Fabra	227	"Un humor entre el verde y el negro", por Miguel Ángel Villena	298
"Parte fundamental de la cultura", por Estela Artacho	228	"Tío Luis, que estás en los cielos", por Víctor Matellano	300
"No hay plan B", por Isabel Coixet	232	"Inimitable Berlanga", por Javier Fesser	302
"Un potente túnel emocional", por Román Gubern	234	"Filosofía austrohúngara", por Manuel Hidalgo	304
"El mundo en tus manos", por Maruja Torres	236	"Berlanga, a la escuela", por Luis Alegre	306
"El árbol de los sueños", por Gustavo Martín Garzo	237	El cine que viene 308	
"Lección de vida", por Jaume Figueras	238	2021 ¡Viva la resistencia!, por Begoña Piña y Juan Zavala	308



rtve

Somos Cine

68

Nominaciones

Las niñas

Akelarre

La boda de Rosa

Historias lamentables

Ane

Sentimental

Baby

Nieva en Benidorm

El inconveniente

No matarás

Un mundo normal

Uno para todos

Explota, Explota

Los europeos

Orígenes secretos

La gallina Turuleca

Anatomía de un dandy

Black Beach

PREMIOS
GOYA[®]
35
EDICIÓN

La cultura es segura

ESPECIAL ACADEMIA DE CINE

JEFA REDACCIÓN:
REDACCIÓN:

Chusa L. Monjas | chusa@academiadecine.com
María Gil | mariagil@academiadecine.com
Enrique F. Aparicio | enriqueaparicio@academiadecine.com
Alberto Labarga | alabarga@gmail.com
COYVE

DISEÑO:
IMPRIME:

C/ Zurbano, 3. 28010 Madrid | Tel. 91 5934648. Fax: 91 5931492
OFICINA EN BARCELONA: Paseo de Colón, 6. 08002 | Tel. 93 3196010. Fax: 93 3191966
www.academiadecine.com | academia@academiadecine.com

ACADEMIA. La revista del cine español no se solidariza necesariamente con las opiniones expuestas en los artículos que publica, cuya responsabilidad corresponde exclusivamente a los autores.
D.L.M-35820-2012. ISSN 2174-0097

PRESIDENTE:
VICEPRESIDENTE 1º:
VICEPRESIDENTA 2ª:
JUNTA DIRECTIVA:

Mariano Barroso | presidencia@academiadecine.com
Rafael Portela | vicepresidenciaprimera@academiadecine.com
Nora Navas | vicepresidenciasegunda@academiadecine.com
Maite Ruíz de Austri, Julio Díez (Animación) animacion@academiadecine.com
Juan Vicente Córdoba, Azucena Rodríguez (Dirección) direccion@academiadecine.com
Carlos de Dorremochea, Juan Pedro de Gaspar (Dirección Artística) direccionartistica@academiadecine.com
Sol Carnicero, Yousaf Bokhari (Dirección de Producción) direcciondeproduccion@academiadecine.com
Pedro Moreno, Pepe Reyes (Diseño Vestuario) vestuario@academiadecine.com
César Abades, Félix Bergés (Efectos Especiales) efectosespeciales@academiadecine.com
Tote Trenas, José Luis Alcaine (Dirección de Fotografía) direcciondefotografia@academiadecine.com
Sergio G. Sánchez, Virginia Yagüe (Guion) guion@academiadecine.com
Amparo Climent, Mariano Venancio (Interpretación) interpretacion@academiadecine.com
Sylvie Imbert, Karnele Soler (Maquillaje y Peluquería) maquillajeypeluqueria@academiadecine.com
Teresa Font, Pablo Blanco (Montaje) montaje@academiadecine.com
Luis Hernández Ivars, Mariano Marín Rioja (Música) musica@academiadecine.com
Ana Amigo, Mª Luisa Gutiérrez (Productores) productores@academiadecine.com
David Rodríguez Montero, Juan Ferro (Sonido) sonido@academiadecine.com
Valérie Delpierre, Tono Folguera (Documental) documental@academiadecine.com



GERENTE:
DIRECCIÓN DE PATROCINIOS
Y PREMIOS GOYA:
DEPARTAMENTO
DE COMUNICACIÓN:

José Pastor | josepastor@academiadecine.com
Ana Núñez | ananunez@academiadecine.com

GESTIÓN DE DATOS:

Chusa L. Monjas (COORD.) y María Gil | redaccion@academiadecine.com
Alejandro Navarro (COORD.) | alejandronavarro@academiadecine.com
Nano Prados | ignacioprados@academiadecine.com
Elisa Fernández | elisafernandez@academiadecine.com

ATENCIÓN AL ACADÉMICO:

María Lizana | marializana@academiadecine.com
Mónica Martín (COORD.) | monicamartin@academiadecine.com
Violeta Tudela | violetatudela@academiadecine.com
Emil Paraschiv (PROYECCIONISTA) | proyeccionista@academiadecine.com
Cristina Melches (RECEPCIÓN) | cristinamelches@academiadecine.com
Cristina Núñez (RECEPCIÓN) | cristinanunez@academiadecine.com
Clara Agustí (OFICINA EN BARCELONA) | claraagusti@academiadecine.com

DOCUMENTACIÓN,
ARCHIVO Y BIBLIOTECA:
ASESOR INFORMÁTICO:
DISEÑADOR:
REDES SOCIALES:

Patricia Viada | patriciaviada@academiadecine.com
Paco Fuentes | pacofuentes@academiadecine.com
Alberto Labarga | alabarga@gmail.com
Enrique F. Aparicio | enriqueaparicio@academiadecine.com

FUNDACIÓN ACADEMIA DE CINE

Juan MG Morán (COORD.) | juan@fundacionacademiadecine.com
María Luisa Oliveira | mluisaoliveira@fundacionacademiadecine.com
Pilar Díaz (ADM. FINANCIERA) | pilardiaz@fundacionacademiadecine.com

RESIDENCIAS ACADEMIA DE CINE

Inés Enciso (COORD.) | inesenciso@academiadecine.com
Julia Mora | juliamora@academiadecine.com



*Antonio Banderas
con los nominados
a los Premios
Goya 2021.
Foto: Alberto
Ortega*



MEDIAPRO EVENTS

hace historia en
la primera gala
híbrida de los
PREMIOS GOYA



120 profesionales

200 conexiones simultáneas

32 equipos de cámara en directo por 4G por toda España

Garantizando a la Academia de Cine y a RTVE, con la colaboración de Zoom, la mejor cobertura en una ceremonia histórica.



©MIGUEL CORDOBA / CORTESÍA DE LA ACADEMIA DE CINE



“MEDIAPRO LOGRA EN LOS GOYA UN HITO AL GESTIONAR 210 CONTRIBUCIONES EN DIRECTO CON ZOOM Y 4G”

Ha sido la gala de los Premios Goya más compleja desde el punto de vista técnico.

Panorama
Audiovisual



“PARA ZOOM HA SIDO UN GRAN PLACER PODER COLABORAR CON MEDIAPRO Y CON LA ACADEMIA DE CINE PARA AYUDARLES A DAR VIDA A ESTE ICÓNICO EVENTO”

David Calvo
Zoom Sales Manager



“LOS GOYA ESTÁN BIEN VIVOS”

La gala más encorsetada, con todo el mundo metido dentro de su propia pantalla, fue la más liberada precisamente por eso.

Manuel Jabois
EL PAÍS

LA EMOCIÓN

de los Goya

más especiales

Felicidad, solidaridad, entusiasmo, satisfacción, conmoción, sonrisas, lágrimas, abrazos. Fueron muchas las buenas sensaciones que se vivieron en el trigésimo quinto cumpleaños de los Premios Goya, aniversario en el que, más allá del cine, se homenajeó a un país y a un mundo marcado por la pandemia.

‘Obligadamente distinta’, la gala de los Goya 2021 fue directa, diferente, contenida, tecnológica, cercana y emocionante. En el Teatro del Soho Caixabank de Málaga se celebró el cine de todos y con todos, desde los esenciales y los imprescindibles de nuestra cinematografía a los profesionales sanitarios.

La noche acabó bien para *Las niñas*, *Adú*, *Akelarre*, *Ane*, *La boda de Rosa* y *El año del descubrimiento*; para las cineastas y técnicas que conquistaron la mitad de los premios -Pilar Palomero, Daniela Cajías, Aránzazu Calleja, Maite Arroitauregi, Nerea Torrijos, Beata Wotjowicz, Mabel Lozano...-; y para los intérpretes que, por primera vez, experimentaron los nervios previos a la apertura del sobre -Mario Casas, Patricia Lopez Arnaiz, Jone Laspiur y Adam Nourou, el primer actor negro que levanta un Goya-.

Sin aplausos, ninguno de ellos subió al escenario a recoger el galardón. De los 29 premios que se desvelaron en 150 minutos, solo se entregó presencialmente el de Ángela Molina. La actriz recibió el Goya de Honor de manos de Jaime Chávarri en el mismo teatro en el que otrora cantó su padre y en el que el 6 de marzo se dio paso al Año Berlanga, la enfermera Ana María Ruiz anunció que la mejor película era *Las niñas* y Aitana cantó ‘Los días felices han vuelto’. Toda una declaración de intenciones. **CH.L.M**

Discurso del Presidente de la Academia

MARIANO BARROSO

“Queridas amigas, amigos, compañeros, queridas y queridos espectadores.

Gracias a los nominados por estar al otro lado de las pantallas.

Esta no es la gala de los Goya que nos hubiera gustado celebrar. Pero casi nada en estos meses es como nos gustaría que fuera.

Los Goya siempre son como mínimo dos cosas. Por un lado son una fiesta del cine, nuestra fiesta, nuestra celebración. Y por otro, son el encuentro con nuestro público.

La primera no la podemos, ni la debemos, ni la queremos celebrar. O mejor dicho, la celebramos pero separados por pantallas, como hemos pasado tanto tiempo este año.

La segunda, el encuentro con nuestro público, no la queríamos aplazar. Por eso estamos hoy aquí.

Hace unos días, una compañera muy querida por todos, una actriz, nos contó que unos años atrás sufrió una pérdida muy dolorosa.

Esa compañera perdió a su padre, al que estaba muy unida.

La muerte de su padre la dejó hundida y vencida de que ya nunca podría salir de aquel dolor. Nunca podría recuperarse.

Pocas semanas después tenía que irse a rodar una película a Lisboa. Creo recordar que dijo que era una comedia.

Habló con el director y le dijo que no se sentía capaz de interpretar. Que no se veía con fuerzas para ponerse a rodar.

El director trató de convencerla, pero ella no veía camino. No veía ninguna posibilidad de empezar siquiera a estudiar el guión.

Y así siguieron... Él que sí... ella que no... Hasta que el director la convenció para que viajara.

Nuestra compañera llegó a Lisboa y el director la alojó en su casa. Preparó para ella una habitación y la llenó de películas.

Una pared del cuarto estaba llena de películas, y todas eran obras maestras.

Él le dijo: si en algún momento te viene la tristeza, tú coges una de esas películas, la que quieras, y te pones a verla.

Él se marchó y ella se quedó allí, en la habitación.

Y la tristeza no tardó en llegar.

Entonces mi amiga cogió una película, la primera que encontró. Y la puso en el televisor.

Ella recuerda que era una película de Rossellini, con Anna Magnani.

Podía haber sido una de Buñuel, o de Berlanga, o de Borau, o de Gutiérrez Aragón, o de Chávarri... Era una de Rossellini.

Se puso a verla, y enseguida se enganchó con los personajes. Se emocionó con la historia. Devoró la película. Y durante un par de horas se olvidó de todo.

Luego vio otra película... y luego otra...

Y en unos cuantos días salió de su tristeza infinita.

“El cine me curó”, nos dijo.

¿Cuántas películas, cuánta ficción audiovisual hemos visto a lo largo de todo este año...?

Si se pudiera sumar el tiempo que hemos dedicado a ver cine este año, saldrían millones de



Mariano Barroso, presidente de la Academia de Cine. Foto: Alberto Ortega

horas, millones de días. Saldrían miles de años de cine.

¿Cuánto nos ha ayudado el cine a salir de la realidad obsesiva y dolorosa, de los dramas personales y familiares, aunque solo haya sido por un par de horas?

A veces las películas han venido a buscarnos a nuestras casas porque las salas han tenido que estar cerradas. Otras veces, algunos de nuestros productores y distribuidores han arriesgado todo para estrenar en las salas en los momentos más difíciles. Como ha pasado con *Padre no hay más que uno 2*, de Santiago Segura.

De una forma o de otra, hemos seguido viendo cine. Y el cine en muchos casos nos ha curado.

Hay algunos datos que debemos destacar este año: por primera vez la mitad de los nominados a mejor dirección son mujeres. Tanto a mejor dirección como a mejor dirección novel.

Y este año el número de mujeres que han sido nominadas a los Goya es mayor que nunca. El 41 por ciento.

Muchas personas se han jugado sus vidas para salvar las de otros. Los sanitarios, los transportistas, las fuerzas de seguridad... A

todos ellos se lo agradecemos y se lo reconocemos.

Nosotros y nosotras estamos orgullosos de pertenecer a un colectivo que ha contribuido a acompañar a la gente, desde el lugar que nos corresponde.

Contando historias con palabras, imágenes y sonidos. Para ayudar a disfrutar a nuestro público. Para curar la tristeza o superar el dolor, como le pasó a nuestra amiga...

Esa amiga que nos contó cómo el cine la curó va a estar dentro de unos minutos en este escenario para recibir nuestro mayor reconocimiento, el Goya de Honor.

Ella es Ángela Molina. Una referencia de generosidad y de talento. Una compañera que cree en el poder sanador del cine. Como todos nosotros.

Muchas gracias.

Palmarés 35 Premios Goya

MEJOR PELÍCULA

Las niñas. PRODUCTORAS: Las Niñas Majicas, A.I.E., Inicia Films, S.L. y Bteam Prods., S.L.

MEJOR DIRECCIÓN

Salvador Calvo, por *Adú*

MEJOR DIRECCIÓN NOVEL

Pilar Palomero, por *Las niñas*

MEJOR GUION ORIGINAL

Pilar Palomero, por *Las niñas*

MEJOR GUION ADAPTADO

David Pérez Sañudo y Marina Parés Pulido, por *Ane*

MEJOR MÚSICA ORIGINAL

Aránzazu Calleja y Maite Arroitauregi, por *Akelarre*

MEJOR CANCIÓN ORIGINAL

"Que no, que no", de Rozalén, por *La boda de Rosa*

MEJOR ACTOR PROTAGONISTA

Mario Casas, por *No matarás*

MEJOR ACTRIZ PROTAGONISTA

Patricia Lopez Arnaiz, por *Ane*

MEJOR ACTOR DE REPARTO

Alberto San Juan, por *Sentimental*

MEJOR ACTRIZ DE REPARTO

Nathalie Poza, por *La boda de Rosa*

MEJOR ACTOR REVELACIÓN

Adam Nourou, por *Adú*

MEJOR ACTRIZ REVELACIÓN

Jone Laspiur, por *Ane*

MEJOR DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN

Ana Parra y Luis Fernández Lago, por *Adú*

MEJOR DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Daniela Cajías, por *Las niñas*

MEJOR MONTAJE

Sergio Jiménez, por *El año del descubrimiento*

MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Mikel Serrano, por *Akelarre*

MEJOR DISEÑO DE VESTUARIO

Nerea Torrijos, por *Akelarre*

MEJOR MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA

Beatushka Wojtowicz y Ricardo Molina, por *Akelarre*

MEJOR SONIDO

Eduardo Esquide, Jamaica Ruíz García, Juan Ferro y Nicolas de Poulpiquet, por *Adú*

MEJORES EFECTOS ESPECIALES

Mariano García Marty y Ana Rubio, por *Akelarre*

MEJOR PELÍCULA DE ANIMACIÓN

La gallina Turuleca. PRODUCTORAS: Brown Films, A.I.E., Gloriamundi Producciones, S.L., Productions A Fonsagrada y Tandem Films, S.L.

MEJOR PELÍCULA DOCUMENTAL

El año del descubrimiento. PRODUCTORA: Lacima Producciones, S.L.

MEJOR PELÍCULA IBEROAMERICANA

El olvido que seremos. PRODUCTORA: Dago García Producciones (Colombia)

MEJOR PELÍCULA EUROPEA

El padre. PRODUCTORAS: Trademark Father Limited, F Comme Film SARL y Ciné-@ SAS (Reino Unido)

MEJOR CORTOMETRAJE DE FICCIÓN

A la cara. DIRECTOR: Javier Marco Rico. PRODUCTOR: Javier Marco Rico

MEJOR CORTOMETRAJE DOCUMENTAL

Biografía del cadáver de una mujer. DIRECTORA: Mabel Lozano. PRODUCTORA: Mabel Lozano

MEJOR CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN

Blue & Malone: Casos Imposibles. DIRECTOR: Abraham López Guerrero. PRODUCTORES: Emilio Luján, Gerardo Álvarez, Manuel Carbajo Martín, Nathalie Martínez y Pablo de la Chica

GOYA DE HONOR

Ángela Molina



Andalucía, destino de cine

Celebramos el enorme talento de nuestra industria nominada y reconocida en los Premios Goya y la creación de la Academia de Cine de Andalucía.

Te invitamos a conocer nuestra industria, las increíbles localizaciones y todo lo que ofrece Andalucía para tu próximo proyecto.

www.andaluciafilm.com

Andalucía, destino de cine

www.andaluciadestinodecine.com





ÁNGELA MOLINA

**“El cine
me ha hecho
formar parte
de lo que soñamos
juntos”**

ENRIQUE F. APARICIO

FOTÓGRAFO: *Papo Waisman*

ESTILISMO: *Victoria Nogales y Ana Goeree*

PELUQUERÍA Y MAQUILLAJE: *Natalia Belda*

ASISTENTE DIGITAL: *Eduardo Navarro*

“SOLO porque he recibido tanto de la vida, encuentro esta noche el valor para dirigirme a todos vosotros”. Sobre un escenario vaciado por las circunstancias, pero firme en su dignidad, Ángela Molina recibía el pasado 6 de marzo el premio que la reconoce, en términos de la Academia, como uno de esos milagros que de vez en cuando ocurren en el cine español. Con esas palabras a lo Violeta Parra envueltas en gracejo lorquiano, Molina arrancaba un discurso de agradecimiento que volaba de su familia a sus compañeros y compañeras, y que al tiempo se hundía en las raíces del escenario sobre el que apareció flotando, raíces que se mezclan con las de esos otros escenarios y platós que lleva transitando medio siglo, pisando amorosamente sobre las huellas de su padre.

Encima de las tablas y frente a las cámaras que siempre ha conquistado, Ángela Molina ha sido Cleopatra, Conchita, Amair, la señora Robinson, la dama del mar, Annunziata, María Magdalena, Charo, Fernanda, la bruja blanca, Carmen, Rebeca, Pepita, la hermana Ángela, Lola, Charlotte o Doña Sofía. Ninguna edad, ningún idioma, ninguna clase, ningún porte y se diría que ninguna mujer escapa al espectro interpretativo de la Goya de Honor 2021, que tocada por Luis Buñuel, Manuel Gutiérrez Aragón, Pedro Almodóvar, José Luis Borau, Jaime Chávarri, Bigas Luna, Josefina Molina, Ridley Scott, Lina Wertmüller, Giuseppe Tornatore, Marco Bellocchio, Agustí Villaronga, Pablo Berger, Fernando Colomo, Julio Medem, Paco Cabezas o Luigi Comencini ha descendido en incontables ocasiones desde el reino etéreo de los sueños, que explicaría su presencia y su belleza, hasta las aguas del mundo terrenal. Como esa ‘paloma blanca como la nieve, que la otra tarde bajó al río porque bañarse quiere’.

Recibe el máximo reconocimiento que le

pueden dar sus compañeros. ¿Cómo toma ese amor de los suyos?

Es emocionante, y cobra un sentido íntimo y misterioso. Aunque uno nunca lo espera, cuando sucede es un milagro. Es un sentimiento de amor que te lo provocan los demás y eso es lo más valioso. Uno hace lo que hace y es lo que es, y nunca piensa que algo así va a suceder. No se puede vivir en esos términos, creyendo que mereces algo simplemente porque amas tu trabajo.

En septiembre de 1974, la revista Fotogramas publicó una foto suya, antes de que comenzara su carrera de actriz, con el titular “Una bella promesa”. ¿Se ha cumplido esa promesa?

Una promesa... Prometo respetar y amar lo que hago. Esa promesa sí se ha cumplido.

¿Cómo era la Ángela Molina que aparecía en esa portada? ¿Qué esperaba de su trabajo y de su vida?

Yo era bastante tímida, contradictoria, gamberra. Era una mezcla potente, aunque en mi interior sobre todo era tímida. Yo amaba instintivamente la interpretación, fue ella la que vino a buscarme. La primera vez que dejé mis fotos, siendo muy niña, fue en la oficina de representación del hermano de Paco Rabal, Damián Rabal. Entregué las fotos y me quedé esperando. Al rato salieron a decirme que lo sentían, pero que había muchas chiquitas como yo, jóvenes y guapas, y que no había cupo para más. Con muy buenas artes, me vinieron a decir que no era el momento. Así que empecé con un no. Me imagino que lo sufriría, pero como a esa edad tienes toda la vida por delante y la ilusión es más grande que tú misma, seguí intentándolo. Los síes y los noes son parte de lo que te toca asumir cuando apuestas por este oficio. A lo largo de toda mi vida ha seguido siendo así. Ese primer no me dio más ganas de luchar.

Después, como decía, fue la profesión la que me vino a buscar. En Fotogramas hicieron ese reportaje, que consistía en sacar a hijos de artistas, y allí estábamos Lolita o yo. A raíz de esas fotos me llamó César Fernández Ardavín, que ya había sido premiado en Berlín por *El lazarrillo de Tormes* y que en esa época ya era muy mayor, para hacer su penúltima película, que fue la primera mía, y que lleva por título un mandamiento, *No matarás*. Trataba de una jovencita que se metía en el laberinto de verse obligada a abortar, sin las medidas adecuadas, y moría. Era una mártir de la sociedad del momento. Guardo un recuerdo muy noble de César, me cuidó muchísimo.

Siendo hija de Antonio Molina, el ambiente artístico en su casa debía ser absoluto.

Era el pan de cada día, no he conocido otra cosa que ese mundo. Dedicarme al arte fue una continuidad. Hay una anécdota graciosa: cuando yo tenía cuatro o cinco años, le pidieron a mi padre en una de sus películas que aparecieran sus hijos. La acción era que él llegaba a casa, en un patio andaluz, y sus hijos recibían el beso de su padre, que llegaba de una larga tournée. ¡Como la vida misma! Todos lo vivimos como un juego. Yo, que medía un palmo, me puse a esperar mi turno coronada por dos trenzas que me habían hecho. Como era la más pequeña, mientras los otros avasallaban a mi padre yo me quedé la última. A mis hermanos se les veía bien, pero como me quedé rezagada a mí se me veía de espaldas. Solo se me veían las trenzas. Y cada vez que veíamos la peli, mis hermanos se reían siempre y me decían: ¡no se te ve la cara! ¡No se te ve la cara! Y claro, yo lloraba [ríe].

Durante sus primeros años se forma en la danza.

Siempre he amado la danza, en todos sus aspectos: la clásica española, el flamenco más profundo y rabioso, la contemporánea... Estoy formada en ballet clásico y danza clásica española, de la que tengo el título de maestra. Cuando acabé COU me puse a dar clases para ganarme un dinerito. Me tiraba muchas horas con mis alumnas porque disfrutaba tanto que se me iba el tiempo. Entonces irrumpió el cine.

¿Cómo recuerda su primer día de rodaje?

No tuve demasiada sensación de que era la primera vez, aunque sí recuerdo muy bien la primera toma, en la que me

“Recuerdo muy bien la primera toma que rodé, me sentí como un pez al que sueltan en el agua”

sentí como un pez al que sueltan en el agua. Me dije: aquí es donde me siento feliz. Percibí el misterio y el privilegio de encontrar mi razón de ser en un instante. Rodé aquella película desde la inocencia total, y quiero recuperarla porque creo que podría aprender mucho viéndola ahora.

Después de *No matarás* vino *No quiero perder la honra*.

Una película deliciosa, con Pepe Sacristán. Yo hacía de su prima, y él trataba de ayudarme metiéndome en una casa de prostitutas para que bailara vestida de po-

lito. Una situación absurda en la que nos ayudábamos entre nosotros. Esta cinta tenía algo del neorrealismo italiano, de esa lucha por sobrevivir y esa inocencia. Después me fui a Barcelona a hacer *La ciutat cremada* y *Las largas vacaciones del 36*, que me permitieron conocer a grandes amigos y contar la historia del país. En la primera era una hija de la alta burguesía catalana, y en la segunda una criada ácrata. Siempre me ha gustado trabajar en Barcelona.

Eran los años de la Transición, ¿tenían conciencia de que el cine que hacían era importante?

El cine era más necesario que nunca, para tomar conciencia del pasado y del presente. El cine puede ser el lazo de unión que da sentido a las cosas. Siempre es así, y entonces más. Imagina esos primeros cineastas que se atrevieron con historias libres... El cine es el reflejo de nuestra vida y viceversa.

Poco después llega *Camada negra*, su primera película con Manuel Gutiérrez Aragón. Alguna vez ha declarado que este cineasta le ha dado algunos de los mejores papeles de su carrera. ¿Lo mantiene a día de hoy?

Sí. Manolo me ha hecho muchos regalos en forma de personajes. Personajes que me han hecho comprender mi historia personal. He podido reflejar la vida de mis abuelas, de mi madre. Eso es un regalo, es heredar mi historia personal a través del cine, y devolver lo que el cine me ha dado a mí con esos personajes. Inspirarme en esas mujeres es lo más poderoso que podía soñar.

¿Cómo era su relación con los directores y sus directrices en esa primera etapa de juventud?

Era una actriz intuitiva, pero más reservada. Quizás era egoísta, sin quererlo, por mi inocencia. Absorbía todo lo que me pedían, para tratar de entenderlo y

ser uno con ello; pero por timidez e inexperiencia no era como soy hoy. Ahora me gusta aportar, modificar, la posibilidad de cambiar cosas... Entonces con lo que tenía ya tenía bastante, así que era respetuosa y me sentía agradecida a los directores que me daban la oportunidad de trabajar con ellos.

La cadencia infinita de Buñuel

Mientras rueda *Nunca es tarde*, de Jaime de Armiñán, recibe la visita del hijo de Luis Buñuel.

Vino Juan Luis y me dijo: mi padre quiere verte. Tenéis una cita tal hora tal día en el Hotel Plaza, que es donde vive.

¿Recuerda el primer encuentro?

Como si fuera hoy. Nada más empezar a hablar de él, me sale su cadencia en la voz. Ese es su poder: cualquier segundo que hayas pasado con él queda con una importa en tu vida, como si fuera un tatuaje en el corazón. *Forever*. Yo me acuerdo de mi rodaje con Buñuel como si fuera una película que he visto cada día de mi vida. ¿Cómo se logra algo así? Esa era su genialidad. La primera cita con Buñuel la tuve en Madrid. Fue una larga conversación, absolutamente familiar. Cuando salí por la puerta ya le echaba de menos.

Para una actriz joven, ¿imponía ponerse delante de Buñuel?

Yo era muy inocente en eso, trataba a todo el mundo igual. No me sentí diferente con él porque fuera un genio, incluso diría que todavía hoy creo que no me di cuenta del genio que era. Eso sí, yo fui siempre al cine, vivía necesitando el cine. Iba mucho a la Filmoteca, me veía todos los clásicos: Rossellini, Truffaut, Kurosawa, el que tocara. Salía mutada, era otra persona al salir de la sala. Además, en casa éramos tantos que no me echaban de menos, podía ir todas las veces que quisiera [ríe]. Por eso, lo que sí fue distintivo es que conocía a Buñuel, conocía su obra.



De hecho, tenía un contencioso con él. Días antes de que me llamara, había visto *El discreto encanto de la burguesía*, y una escena me había cabreado. Porque yo dialogaba sobre su cine, conmigo misma y con él. Pensaba: qué morro tiene, cómo pueden estar los personajes hablando tanto tiempo de unas postales que el espectador nunca ve. Hasta me salí de la sala. Pero volví al día siguiente y la terminé de ver. Y al poco, me llamaron.

¿Cómo fue preparar una película en la que dos actrices hacen el mismo papel? Era algo que causaba y causa confusión.

Me consta, lo he vivido. Cuando presentamos la película en Nueva York, bajando con el público había una señora que le iba diciendo al marido que qué raro que hubiera dos actrices para el mismo personaje. Y contestó él: “ah, pues yo no me he dado cuenta”. Eso lo he oído yo. No hay personas más diferentes que Carole [Bouquet] y yo, así que fíjate lo que logra hacer Buñuel con ese juego, lo que provoca en el entendimiento de las personas. O das por hecho que somos la misma o te distorsiona y la experiencia es única. Buñuel es caleidoscópico, es capaz de entrar en el subconsciente. Se recrea en lo desconocido desde lo más sencillo. Su cine es insondable, inabarcable, genial.

Para mí era un dato más de mi personaje, algo interesante. Además, Carole y yo nos hicimos muy amigas, porque compartíamos muchas cosas. Teníamos 20 años y nos alquilamos apartamentos contiguos, así que compartíamos el trabajo y la vida.

Cuando llegué a París, quedamos las dos con Buñuel, y Carole llevaba una carpeta llena de preguntas y reflexiones, muy profesional y bien armada. Ella estudiaba con Antoine Vitez, un *coach* de actores y director de teatro muy reconocido. Yo no llevaba nada. Ella empezó a preguntar y Buñuel le dijo: los problemas que se te presenten ahora no van a ser los mismos

que cuando estemos rodando, así que no te preocupes, que lo iremos viendo día a día. Y así fue.

¿Cómo elegía Buñuel quién de ustedes dos hacía cada escena?

Se lo tendríamos que haber preguntado a él, pero yo diría que era su propio instinto. Él nos guiaba en su historia, nos avisaba con un tiempo razonable de qué escenas haríamos, pero ni siquiera lo sabíamos el día anterior. Las dos nos sabíamos el papel completo, nadie sabía qué escena nos iba a tocar. Jamás me sorprendió ninguna de las que me indicó ni eché de menos las otras: él lograba eso. Además fue la primera vez que trabajamos con vídeo. Después de hablar mucho sobre la escena, de transmitirnos lo que necesitaba desde el punto de vista técnico y de sentimientos, rodábamos el ensayo. Y tras rodarlo, veíamos la escena en la pantalla. Ahí es cuando nos indicaba cosas muy precisas: ponte un poco más allá, coge así esa taza... Él era casi un pintor. Cuando emocionalmente la escena estaba en su sitio, con el vídeo daba pinceladas.

Buñuel tenía la facultad de generar en el actor la necesidad de parir la escena. Cuando estábamos a punto de parir, se rodaba. Y se rodaba una vez, porque esa era la escena. A veces, muy pocas, el equipo le decía que hiciéramos otra por alguna cuestión técnica; solo en ese caso se repetía. Algo que no he vuelto a vivir en ningún otro rodaje.

También usaba algún método menos ortodoxo, como gastar bromas.

Fernando Rey tenía que aparecer vulnerable en una escena, mostrarse quebrado por ese amor ideal que él sentía por una mujer a la que creía inocente. El trabajo de ella era bailar desnuda delante de los turistas, y cuando él lo descubría se le rompía el corazón. En una escena siguiente, en la que yo me sentaba en sus piernas para decirle que no tenía importancia, que era mi

trabajo, él tenía que estar muy frágil y desconcertado. Y Fernando era lo contrario a eso. Era un señor muy noble y muy entero, por lo que esos colores de lo humano no le resultaban tan fáciles de transmitir.

Así que me dijo Don Luis (así le llamaba y le llamo siempre, y bien alto, porque me lo pidió el primer día y jamás se me olvidó): “Ángela, justo antes de rodar dile a Fernando que no puedes rodar así, que le huelen mucho los pies”. Me tronché un momento discretamente, pero así lo hice. Fernando se puso rojo como una amapola,

“Buñuel tenía la capacidad de dejar una impronta cada segundo que pasabas con él”

por primera y única vez en la película, y superó su escena con ese trauma. Fue genial.

También hubo algún desencuentro con los extras de esa escena en la que baila desnuda.

Cuando subí a tomar un café donde estaban, antes de rodar, escuché que se iban a ir porque “nadie les había dicho que era una película porno”, y que ahora tenían que entrar a ver a una señora desnuda. Y les dije: ¡si soy yo! ¡No es una película porno, es una película de Buñuel! ¡No pasa nada! Me miraron como la desconocida que era para ellos, y me sonrieron muy amablemente, pero se largaron. Así que el público de esa escena es el equipo del rodaje. Fue muy loco. Y en cuanto terminamos de rodar, Buñuel empezó a gritar como si hubiera caído una bomba:

“¡tápenla! ¡Tápenla! ¡Tápenla!” [ríe]. Porque era muy respetuoso, absolutamente protector.

También, y es una constante en la primera parte de su carrera, era un hombre muy mayor.

Sí, fue su última película. Es curioso. Cuando empecé a trabajar con Buñuel yo acababa de perder a mi abuelo, de hecho en nuestro primer encuentro me recordó a él y me emocioné. Él se enteró de la pérdida y algo le hizo clic. Es cuando me di cuenta de que llevaba tiempo trabajando con directores mayores, y de que eso me daba muchísima tranquilidad. Me enseñaban desde un lugar diferente, por ser realmente mayores, de más de ochenta años, y estar más cerca del milagro.

Ese oscuro objeto... es una historia de un amor destructivo, en el que el hombre agrade físicamente a la mujer. ¿Cree que supera la visión de los ojos actuales?

¿Y qué historias contamos en el cine, si no son las que sufrimos? Creo que los ojos actuales entenderán la historia, entenderán su contenido. El día que rodamos esa escena, Buñuel vino con los ojos hinchados, como de haber llorado, aunque ya venía con su sonrisa. Y me dijo: me he emocionado, porque me ha recordado un momento de mi vida. Se refería a cuando el personaje la abofetea y le hace sangre en la nariz. Hay mucha envidia en la vida amorosa.

¿Diría que es la película más importante que ha hecho?

No soy capaz de comparar, en el amor no se compara. Son todas necesarias en mi vida, porque son mi vida. Sí que es la película que me hizo romper fronteras y trabajar en todo el mundo. También me ha hecho disfrutar de una relación con el

público muy potente. La gente de cualquier parte del mundo disfruta del cine de Buñuel, y es un honor formar parte de él. He estado en muchas charlas y muchas historias a raíz de él.

Actriz, madre

A partir de la cinta con Buñuel se convierte en la actriz internacional que sigue siendo hoy. ¿Cómo fueron los primeros rodajes fuera de España?

Tuve la suerte de arrancar en Italia, en *El gran atasco*. Una película en la que estaban todos, no he visto nada igual: Alberto Sordi, Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Gérard Depardieu... Muchísimos. Mi personaje era curioso, lo recuerdo muy bien. Era el único punto de drama en este atasco tan cómico, una adolescente a la que violan. Me impresionó mucho hacerlo, y me divertí hasta la extenuación con mis compañeros. Era agosto y estábamos en Cinecittà, donde he rodado tantas veces. Allí conocí a Fellini. Es un lugar que ya no existe.

¿Cómo ocurrió el encuentro con Fellini?

Fue muy divertido. Él estaba rodando *E la nave va*, y yo con Lina Wertmuller la película por la que me dieron el David di Donatello [*Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti*, cuyo título en español fue *Camorra: contacto en Nápoles*], premio que me entregaron Marcello Mastroianni y Giulietta Masina, de la que yo era adora-dora. Estábamos en un descanso y un amigo mío, que le había hecho unas fotos para su último libro, me dijo que me lo presentaba. Entramos en el set. Él estaba subido en el barco, y en cuanto vio a mi amigo empezó a echarle una bronca tremenda. “Pero ¡cómo puedes sacarme en esa foto con esa papada, con lo guapo que yo soy! ¡Con esa papada!”. Era divertido, pero *heavy*. En ese momento bajó por las escaleras y me vio. Se dio cuenta de la situación y me pidió perdón besándome la mano.

“Perdóname, Ángela”. Así que mi primer contacto con Fellini fue una disculpa [ríe].

Ya como estrella internacional encadena películas, algunas grandes como *El corazón del bosque*, de nuevo con Gutiérrez Aragón, y otras más pequeñas y arriesgadas, como *Los restos del naufragio*, de Ricardo Franco.

Sí, con una historia de amor tan extraña pero tan romántica con Fernando Fernán Gómez, casi rocambolesca. Cómo era Ricardo, de no créértelo. Es un filme sustancialmente distinto a cualquier cosa que puedas imaginar, tiene un halo melancólico muy sorprendente.

¿Era una apuesta personal combinar distintas propuestas?

Cuando creo en algo creo de verdad, no importa el tamaño o el riesgo. Si creo en el proyecto, me lanzo.

Otro papel icónico de esa época es el de *La sábina*.

Muy potente. Fue un trabajo en el que casi sucedía en el set lo que contábamos. La rodamos a doble versión. Ovidi Montllor hace de mi hermano y tengo con él una de las escenas más bonitas que hubiera podido imaginar. Era muy amigo mío. Se nos fue tan pronto... Había actores de Bergman, actores americanos, y disfrutamos mucho. Fue muy laborioso, a pesar de que estábamos en el sur y su arte es contagioso, se apodera de ti, porque es una película que parece estar atravesando un desierto de incomprensión. Es rara, está incomprendida. Se vive una situación de mito, pero como todo lo que sucede en la vida, es un exceso de sentido. Y más con estos temas, con los mitos que envuelven a los pueblos.

Son también los años en los que se convierte en madre. ¿Cómo se combina la maternidad con una carrera tan intensa?

Es lo más importante de mi vida. Tenías que organizar los contratos, asegurarte de que los apartamentos tenían lavadora, te llevabas a una persona para que se



quedara con el bebé, fuera a la compra... Era hartito complicado, un trabajo de relojería, de organización. Pero una vez que estaba claro, funcionaba. Generabas un hogar temporal, con todo en su lugar. Era bonito, porque llegar del trabajo y ver a tus bebés, darles de mamar... Pude vivirlo y disfrutarlo.

¿Cree que ser madre dificultó su desarrollo profesional de alguna manera?

Yo soy muy antigua, para mí lo primero es la familia y el sentimiento. Yo a mis hijos los he soñado, antes de tenerlos los he sentido, he sentido que me llamaban, que venían. Así que para mí eso era lo primero, no hacía cálculos. Luego ya la vida se iba adaptando, pero mi alma me decía cuál era mi prioridad. Y para mí la familia es sagrada.

Son las cosas de la vida

Otro nombre propio de su carrera es Jaime Chávarri, con el que empieza a colaborar en *A un dios desconocido* y continúa con *Bearn* o *La casa de muñecas*, *El río de oro...*

Esa es tremenda. En una escena, Francesca Annis me tenía que tirar del pelo y vaya si lo hizo, me arrancó un puñado. Me asusté y todo. Era una gran actriz [ríe].

...y el gran éxito llega con *Las cosas del querer*. Quizás la más exitosa de su carrera a nivel comercial.

¡Y fíjate que no se llevó ni un premio! Fue el público el que la premió. Estaba destinada, creo yo, porque es una película llena de defectos, quizás tiene más defectos que virtudes, pero está viva. Tiene una enjundia, un gracejo que hace que siempre que la ves te enganche. A mí me dio de lleno, porque retrata el mundo de mi infancia. Esos teatros, esas historias, esos camerinos, esa vida.

Detrás de la película estaba Luis Sanz, productor mítico de ese cine que *Las cosas del querer* homenajea. Alguien capaz de parar el rodaje hasta que el caracolillo quedara exactamente como el de Estrellita Castro.

Totalmente. Controlaba todo, hasta los botones de las camisas. Los temas musicales los elegía él. Estuve a punto de no hacer la segunda parte porque no me gustaban las canciones. Pensaba que eran lentas, más aburridas. Pero al final los productores argentinos nos insistieron tanto que nos arriesgamos. Pero Luis mandaba; eligió esas y sus razones tenía. Cuando he vuelto a ver la segunda parte, la he descubierto como muy elegante y muy hermosa, porque los protagonistas se enamoran de verdad. Sigo pensando que las canciones se hacen largas, pero es mi visión.

¿Cómo fue para usted reencontrarse con esas bambalinas en las que correteaba de niña?

Muy divertido, era como estar dentro de un sueño o dentro de la memoria.

Manuel Bandera y usted se convirtieron en estrellas en Argentina.

Sí, y es su primera película. Manuel tiene una voz sencilla y aterciopelada que a mí me chifla. La pareja era perfecta, aunque estaban destinados a quererse solo como amigos y artistas. Era también la primera vez que cantábamos copla. Yo no pensaba que pudiera hacerlo, pero te sale, lo llevas dentro. Lo llevamos dentro todos, cada uno a su manera.

¿Estaba la figura de su padre presente en su interpretación?

Me inspiré en él, claro. La única vez que vino a un rodaje en mi vida fue en *Las cosas del querer*. Era una escena en un camerino, no te lo pierdas, pero como siempre el azar es un exceso de sentido. Estábamos en ese camerino, que parecía el de los Hermanos Marx, con todos los técnicos apelotonados y mi padre al lado de la cámara. Es el momento en que mi personaje le dice a su madre que está harta de que se lleve la mitad de lo que gana. Es una escena preciosa, y cuando la veo pienso: salió tan hermosa porque estaba mi padre ahí.

Él fallece poco después.

Me agarró una depresión inabordable, no podía con ella. Me desconecté de la vida, no sabía salir de esa tristeza. No sabía vivir sin mi padre, se fue mi alegría y no la encontraba. Algo se interpuso entre la vida y yo. No podía trabajar, pasaban proyectos por mis manos y no podía aceptarlos porque no podía abordar nada.

Al cabo de casi un año, Jorge Silva Melo, al que llamaban el Woody Allen portugués, llamó a mi puerta. Era el director de la Filmoteca en Lisboa. Me ofrecía una película junto a Jerzy Radziwilowicz, al que yo veneraba porque le había visto en el cine de Andrzej Wajda. Un actor frío y contundente, muy sabio trabajando, de hecho también dirige teatro. La historia me gustó, me sorprendió, tenía algo de Antonioni. Una pareja de profesores de universidad adopta a un chaval y todo empieza a desmembrarse, eso acaba con la pareja. Como yo no me veía con fuerzas, Silva Melo me propuso: tú te vienes a Lisboa, yo preparo un plan B y no firmamos nada, pero te aprendes el papel. Cuando llegué al hotel, me había preparado una habitación con una filmoteca en chiquitito. Me dijo: “aquí está el mejor cine mundial, desde los Lumière. Hagamos un pacto. Cuando sientas que te invade el llanto, ponte una película. No llores sola, acompaña te del cine. Escoge la que quieras, son todas obras maestras”. Y aunque me costó un momento el juego, porque yo no estaba para jugar, acepté.

Y lo cumplí. Me acomodé en ese hotel, que era muy especial, regentado por una ancianita rodeada de gatos que se peinaba su largo pelo blanco. Y me puse a ver las películas. Con ellas sentí que se deshacía el hielo, el cristal que me separaba de la vida. Salí de ese encantamiento que me había hecho sufrir, me armé de valor. Y fue porque el cine me acompañaba en mi dolor.

Son los años en los que también trabaja con Bigas Luna, en *Lola*.

Gran amigo, gran persona. Fundamental en mi vida y en mi cine. *Lola* para mí es una ópera, así la sentí. La muerte de Lola me parecía digna de *El lago de los cisnes*. Qué inútil es el amor cuando no es correspondido. Además era una crónica real, tiene un poder diferente. Me pasó lo mismo en *Mal de amores*, en la que interpretaba a una persona que estaba en la cárcel porque había quemado con ácido a alguien. Quise visitar a la reclusa real en prisión, pero la trasladaron no recuerdo dónde. El caso es que sentía zozobra, me parecía que se me había escapado, que la necesitaba para comprender su punto de vista. Necesitaba sus razones. Y de algún modo las encontré.

Era el primer día de rodaje en Barcelona, estábamos en la Plaza del Rey. Eran las ocho de la mañana, y yo estaba esperando que abrieran los bares para tomar un café. Una mujer joven estaba fregando el pavimento, me vio y se acercó. Empezamos a charlar y me dijo: “me da mucha vergüenza, pero me atrevo a acercarme a usted porque he estado en la cárcel con la mujer a la que interpreta”. Resulta que yo había contado la historia el día anterior y lo había leído en la prensa. Así que me contó cómo era este personaje, me enteré de que era esquizofrénica y que hacía cosas como arrojar lo primero que pillaba a la gente porque siempre pensaba que estaban hablando mal de ella. Estaba enferma. Eso me hizo hilar cabos, y desde ahí la interpreté: no como un personaje malévolo, sino como un personaje enfermo.

En 1996 llega *Carne trémula*, el papel más importante que ha hecho para Pedro Almodóvar.

Pedro es Pedro. Es muy apasionado, muy exigente, muy riguroso, muy dotado. Es genial. Tiene un mundo muy concreto, y se esfuerza para que lo que rueda se

corresponda con él. Nos costó unos días encontrarnos el punto, nos costó un poco. Pero lo encontramos, y fue muy hermoso. El primer día de rodaje tuvimos un momento raro, hicimos 35 tomas de una es-

“El cine me hizo salir del encantamiento tras la muerte de mi padre, me acompañó en mi dolor”

cena porque él aseguraba que yo no había mirado un clavo, y yo le decía que sí lo había hecho, en la primera toma. Al terminar el día le dije que yo estaba ahí para ayudarle a lograr su película, que no pasaba nada si algo nos costaba. Él me respondió que seguiríamos trabajando. Al llegar día siguiente, nos mandó hacer una improvisación, en la que yo me recreé porque integré lo que de alguna manera también tenía que decirle a él. Eso le divirtió. Al acabar ese día, me confesó que sí había mirado el clavo en la primera toma de nuestro desencuentro, y a partir de ahí todo fue como la seda. El palpito del cine de Pedro está en su continuidad histórica, que se desarrolla en el tiempo, de una manera muy diferente a como uno lo hubiera podido imaginar, y eso me interesa mucho. Me encanta trabajar con Almodóvar porque él es muy actor, y eso a los intérpretes nos da la vida.

Con la perspectiva que ofrece el tiempo, ¿cómo ha evolucionado Ángela Molina como actriz?

Inevitablemente la experiencia es la

madre de la ciencia, aunque este oficio siempre está naciendo. El amor por el oficio se renueva también, es insoldable. Cambia porque los personajes son distintos, su edad determina el acercamiento que tienes con ellos. Como la vida misma. Es hermoso compartir trabajo con los jóvenes, aprender con ellos, y tenderles puentes con los mayores. En este universo de relaciones humanas llegas a un lugar en el que te va quedando menos tiempo y lo vives todo con una singular distancia. Aunque sigues formando parte de lo que soñamos juntos. Ese cine que aumenta y conserva la libertad en la tierra, esta tierra nuestra que clama por ser escuchada.

Aunque usted no ha dejado de trabajar, ¿cómo valora el hecho de que tantas actrices maduras trabajen menos porque no hay papeles para ellas?

Yo he tenido épocas de trabajar menos que otros, pero no tiene que ver con la edad. A veces no ha sonado el teléfono como hubieras necesitado, querido y soñado, pero no en relación a la edad.

La industria del cine está en el punto de mira por el trato que se ha dado a las mujeres. Alguien que ha trabajado desde los años setenta, ¿percibía machismo?

No he percibido el machismo en mi vida, para mí el hombre siempre ha sido un igual y lo he sentido de manera fraterna. En mis inicios sí hubo alguna movida de alguien que quiso pasarse, que te quedas, ¿perdón? Y no das pie porque no procede. Pero nunca lo consideré machismo, sino un idiota que no sabía respetarte y pretendía lo que no era. Al tener tantos años, una ha vivido casi de todo, pero no lo valoro en esos términos.

¿Qué espera de su carrera después de este Goya de Honor?

Me ha ido bien no esperar nada. Que sea lo que dios quiera. Solo espero seguir amando nuestro trabajo y la vida.





FOTO: Papo Waisman

VALÉRIE DELPIERRE Y ALEX LAFUENTE

“Los nuevos talentos merecen las mismas oportunidades que las generaciones anteriores”

CHUSA L. MONJAS

HAN sido un equipo en el trabajo, en los momentos complicados y también en los éxitos, y en un año muy complejo en el que todo ha costado más que nunca. A dos bandas, Valérie Delpierre, desde su compañía Inicia Films, y Alex Lafuente, a partir de BTEAM Pictures, la productora y distribuidora que fundó junto a Lara Pérez Camiña y Ania Jones, confiaron en sus corazonadas al acompañar a Pilar Palomero en el periplo de *Las niñas*. Una decisión que les cambió el que ha sido uno de los mejores años de sus vidas profesionales. Delpierre (Mónaco, 1971) y Lafuente (Castellón, 1980) abrazaron el viaje emocional de una preadolescente en la España de 1992 porque sintieron “una conexión muy directa con lo que se cuenta y con la mirada detrás de lo que se cuenta”. Lo de antes y lo que vino después lo detallan estos dos productores, que interpretan su tarea diaria con más hechos que palabras y con la “resistencia, paciencia, empatía, generosidad y humildad” como valores.

¿Han celebrado los cuatro Goyas de *Las niñas*?

Alex Lafuente: Recibimos este reconocimiento con sensaciones encontradas. Por un lado, muy agradecidos por el cariño y apoyo a la película, pero por otro lado siendo muy conscientes que no son tiempos de grandes celebraciones. Aun así, recibir estos premios es un gran honor y orgullo.

Valérie Delpierre: Lo celebré con una ilusión y una alegría tremenda por el reconocimiento del trabajo de todo un equipo. Fue una sensación muy auténtica.

¿Qué vieron en el guion de Pilar Palomero para lanzarse a la producción?

AL: Yo me sumé al proyecto después de Valérie, que estuvo en el origen de la historia. Pero desde la primera lectura de la primera versión tuve muy claro que la película era especial y la mirada de Pilar también. Con el tiempo hemos podido comprobar que esa conexión que sentimos nosotros con la película también la ha sentido la mayoría de la gente que la ha visto.

VD: La idea de poder entender mejor el mundo que me rodea y ver en la mirada de la protagonista, Celia, muchas de las cosas que marcaron esa generación de las mujeres de

hoy me atrapó. Era un concepto, el reto era transformarlo en historia. Y eso es lo que ha conseguido Pilar.

¿Cuál ha sido su momento favorito con *Las niñas*?

AL: Tengo dos. Uno, al ver el primer montaje y ser consciente por primera vez de las imágenes que contaban la película, esas imágenes que llevábamos imaginando tanto tiempo. También fue un momento complicado, porque los primeros montajes siempre son difíciles de ver; te tienes que despegar de la película que existía en tu cabeza y aceptar la que existe realmente. Pero construir a partir de ahí la que será la película finalmente me parece un proceso fascinante. Y el segundo fue la presentación y el reconocimiento en el Festival de Málaga; aunque la presentamos por primera vez en Berlín, la pandemia lo detuvo todo y vivimos en una incertidumbre enorme durante meses. Poder proyectarla de nuevo con público y que recibiese una acogida tan buena es uno de los muchos momentos bonitos que hemos vivido.

VD: Son tantos... Uno fue cuando me llamó Pilar para decirme que teníamos la ayuda del ICAA, se me saltaron las lágrimas de alivio y alegría. Y el segundo cuando ganamos el Goya a la Mejor Película. Empecé a hablar y, con Pilar y Alex cogiéndome de la mano, me sentí muy fuerte y muy bien acompañada. Tampoco puedo olvidar el viaje a México con Pilar y la llamada de Alex cuando me dijo que le había encantado el guion.

Son la coalición creativa más popular del momento, ¿cómo llegaron a esta bicefalia? ¿Tiene futuro?

AL: Somos un equipo, no solo nosotros dos como puntas de lanza, sino todo el equipo de Inicia y Bteam y, por supuesto, Pilar. Ha sido nuestra primera colaboración como productores, pero llevamos años con la película y en todo este camino siempre nos hemos entendido muy bien, no solo por tener una sensibilidad muy similar hacia el cine que nos interesa, sino también por tener formas de trabajar complementarias. Futuro inmediato y continuidad tiene, ya que estamos desarrollando y coproduciendo juntos tres películas más, y distribuyendo dos más que produce Valérie.

VD: Hay una confianza a la hora de trabajar que facilita que todos aportemos lo mejor de cada uno. Y eso solo pasa cuando hay respeto y generosidad.

¿Cómo ha funcionado este liderazgo compartido? ¿Llevan bien dividir el éxito?

AL: Siempre hemos cuidado que cada uno tuviese su espacio y el reconocimiento que le correspondía.

VD: Cuando las cosas van bien, las cosas no se dividen si no que se multiplican. Hemos disfrutado del éxito con mucha naturalidad. El equipo Bteam se ha volcado no solo en la producción, también en la distribución, han hecho crecer la película. Cuando pensábamos que el parón entre Berlín y Málaga nos podía afectar, Lara Pérez Camiña encontró la manera de comunicar *Las niñas* de la mejor manera posible.

Compartir es ceder y negociar, ¿quién tomaba la última decisión?

AL: Valérie ha liderado este proyecto a todos los niveles, pero las decisiones importantes, tanto creativas como financieras, las hemos compartido.

VD: Esta coproducción no ha sido un trabajo compartimentado, es el fruto de conversaciones cruzadas entre las distintas personas de cada empresa según las necesidades.

Desde la independencia y con un nivel de riesgo

Han dicho que el 2020 ha sido uno de sus mejores años.

AL: Sí. No solo por el reconocimiento por *Las niñas*, también por la satisfacción de haber conseguido que la película haya encontrado su público y llegado a la gente de la manera que lo ha hecho.

VD: Sin duda. Venía de una experiencia muy bonita con *Verano 1993* y pensaba que no iba a vivir algo tan intenso con una película, pero la experiencia de *Las niñas* ha sido increíble.

Cuando respaldaron su primera película, ¿pensaron en algún momento que llegarían a recibir el Goya a la Mejor Película años después?

AL: Siempre he sido muy escéptico con los premios. A Valérie la he dicho muchas veces que el cine que hacíamos lo tenía complicado para ganar los goyas importantes, por hacerse desde la independencia y con un nivel de riesgo que pocas veces genera consenso.

VD: No lo pensé cuando hice la primera y tampoco esta vez. Y no creo que tenga ese pensamiento con la siguiente. Seguiré haciendo cada película para que sea la mejor versión de sí misma.

¿Cómo recuerdan aquella primera película?

AL: *La novia* fue como un tsunami emocional y económico. La fase de financiación y desarrollo fue rápida y muy gratificante. La de producción fue durísima por los recursos tan limitados con los que contábamos y también por mi propia inexperiencia como productor. Era un proyecto muy ambicioso y, para bien y para mal, me enfrenté a él con un grado importante de inconsciencia. En los momentos difíciles, Paula Ortiz -la directora- y yo decíamos: un día nos reiremos de todo esto. Ahora lo hacemos, pero ¡han pasado seis años!

VD: Fue *B*, de David Ilundain, una producción tan tan atípica. Todo el dinero que recibimos fue vía Verkami -plataforma de crowdfunding-, rodamos en 5 días, en una sola localización y con un equipo muy profesional. Hizo un recorrido de premios y tuvo un ruido mediático bastante bueno.

¿Cuándo se sabe que un guion está listo para rodar?

AL: Me cuesta mucho dar un guion por cerrado, siempre veo caminos posibles para seguir explorando. En algún momento hay que parar y eso lo marca cuando el director o directora lo sienta así. Las películas se siguen construyendo y ‘escribiendo’ en rodaje y montaje, así que el proceso no termina realmente hasta casi el momento del estreno.

VD: No lo sé. Con *Las niñas*, Pilar cambió y revisó el libreto muchas veces. Con *La maternal* -proyecto gestado en el programa ‘Residencias Academia de Cine- el proceso ha sido diferente, desde el principio hay una estructura narrativa muy cercana a la que se filmará el próximo otoño.

¿Qué les han aportado los cineastas con los que han trabajado?

AL: Con Paula Ortiz compartimos la capacidad de resistencia y superación, la ambición y valentía de lanzarnos a proyectos que pueden parecer imposibles, a los que acabamos encontrándoles el sentido. Y siempre con una visión ‘grande’ de lo que hacemos; apunta alto, aunque no llegues. La oportunidad de trabajar con Isaki Lacuesta e Isa Campo en *Entre dos aguas* fue de observación y aprendizaje. Es fascinante cómo trabajan y uno solo puede acompañarles y allanar el camino en la medida de lo posible. Y con Pilar todo ha sido emoción, cariño y entendimiento. Es una directora muy generosa.

VD: Todas y todos me han enseñado a ver las cosas de otra manera, a cambiar la perspectiva, a aprender a saber decir que sí y también no. A entender que más allá del guion está la mirada.

¿Cuál serán sus próximos pasos?

AL: Este año participamos en la nueva película de Nely Reguera, *El nieto*, que se va a rodar en Grecia en abril; en la de Carlos Vermut, *Mantícora*, en coproducción con Aquí y Allí Films; en *Teresa*, de nuevo con Paula Ortiz; y en la segunda historia de Pilar Palomero, *La maternal*, repitiendo equipo con Inicia Films.





VD: Estamos con la postproducción de *Cantando en las azoteas*, de Enric Ribes, una historia híbrida especial que distribuirá Bteam. En verano rodaremos *Unicornios*, el primer largometraje de ficción de Álex Lora. También trabajamos en el siguiente proyecto de David Ilundain y nos hemos lanzado a la animación con *El tesoro de Barracuda*, que dirigirá Adrià García.

Orgullosos como espectadores

¿Qué se necesita para producir cine en España?

AL: Mucha paciencia, perseverancia y creatividad, principalmente financiera.

VD: Es importante que las ayudas del ICAA cuenten con un mayor presupuesto para poder preservar la diversidad y la pluralidad de nuestro cine. Tenemos que ofrecer al público todo tipo de cine sin tener que renunciar a ninguno.

Es fundamental trabajar con calendarios de comités de las televisiones públicas y las convocatorias de subvenciones.

Hay países que conocen con 12 meses de antelación las fechas de convocatorias y la resolución de las mismas, pero aquí no hay previsión, vamos a ciegas. Si queremos ser una industria, actuemos como tal.

¿Por qué cuesta tanto levantar una producción en nuestro país?

AL y VD: No sabemos si cuesta mucho o no, creemos que tiene más que ver con las vías disponibles para financiar, si lo haces sin el apoyo de las plataformas o los grandes grupos de comunicación.

Existe casi una vía única, un solo camino en el que no puedes tropezar o te ves forzado a no avanzar en tu producción o a hacerlo con limitación de recursos.

El cine ha cambiado mucho, ¿cómo se han ido adaptando a las nuevas formas de hacer y ver?

AL: Sigo trabajando y enfrentándome a cada proyecto de una forma muy artesana y tradicional, defendiendo con pasión el proyecto en el que creo. A partir de ahí, creo que cada película tiene su camino que se va construyendo con toda la gente que se suma a esa visión. No creo en la producción que nace de adaptar el contenido al canal o la fuente de financiación. No comprometer la mirada me parece clave.

VD: No he tenido que adaptarme porque, de momento, he podido trabajar cada proyecto cómo lo deseaba.

Intuición y responsabilidad

¿Cuál es la posición del productor independiente?

AL: En estos momentos tiene mucho en contra, muchas dificultades... las vías de financiación se estrechan y se limitan, el público tiene muchísima oferta y un exceso de contenido casi abrumador. Creo que nuestra labor es encontrar esas grietas donde se encuentra ese público exigente que no se conforma con cualquier cosa. Vivimos en un momento en el que hay más cine disponible que nunca; la clave es no perderse en la marea audiovisual que nos rodea.

Delpierre: “Si queremos ser una industria, actuemos como tal”

VD: La de encontrar el talento y acompañarlo para hacerlo crecer. La suma dirección-producción es llegar más lejos juntos que donde hubiese llegado la película a nivel creativo sin una productora que le guíe.

¿Hay un perfil definido del productor o productora?

VD: No. Cada uno tiene unas capacidades y desarrolla sus proyectos según sus puntos fuertes. Hay muchas películas que disfruto como espectadora que sería incapaz de haberlas respaldado.

¿Son más de proyectos o de nombres?

AL: Me cuesta despegarme de las miradas, más que de los nombres. Si el cine de un autor me interesa, es difícil que un proyecto de ese mismo autor me guste y otro no... tiendo a querer seguir a los autores con los que he trabajado. Esto no es siempre posible y es algo que me cuesta todavía aceptar. Creo y apuesto mucho por los nuevos directores.

VD: Si me llama la atención un nombre es por sus proyectos anteriores, pero en el fondo soy más de personas.

¿En qué tipo de relatos quieren poner el foco?

AL: En proyectos que me interesarían como espectador: un cine de autor comprometido y diverso, que me sorprenda y me emocione.

VD: Me motivan las historias reales o que se inspiran en la realidad que tengan un punto de luz, en las que, aunque muestren situaciones complejas y crudas, haya esperanza.

¿Están aportando una nueva visión del tiempo que les está tocando?

AL: Creo que podemos contribuir en una pequeñísima parte a que el público de nuestras películas se sienta reconfortado, identificado o cuestionado por las historias que contamos e igual contribuir a que el discurso sea diverso y plural.

VD: La visión la aportan los creadores. Yo me considero guía, y en la elección de los proyectos está mi impronta.

¿Les da miedo repetirse?

AL: Para nada, hay tantas historias que contar y tantas formas distintas de contar que me preocupa más la falta de tiempo que la falta de ideas.

VD: No. Al ser un trabajo de equipo, cada historia surge de un lugar emocional y creativo distinto.

Han hecho una apuesta por los que vienen, ¿creen que más que nunca se atiende las propuestas de las nuevas promociones de cineastas?

AL: Hay un esfuerzo claro, intencionado y meditado de algunos productores por un relevo generacional y un nuevo talento que merece las mismas oportunidades que tuvieron las generaciones anteriores ahora consolidadas. Merecen todavía más apoyo teniendo en cuenta que están metiendo la cabeza en un momento extremadamente complejo y con todo en contra. Necesitamos más recursos o los mismos que disponen los cineastas ya establecidos, siempre que sus proyectos los merezcan.

VD: En España siempre han surgido voces nuevas muy interesantes. Ahora hay una generación de directoras que están empezando con mucha fuerza. Como productores, tenemos la responsabilidad de acompañar, para que cada película sea consecuente con el propósito de cada cineasta.

¿Qué es lo más válido en su profesión? ¿La intuición?

AL: Es fundamental. Que conecte o no con algo no hace ese proyecto mejor o peor, pero es complicado entregarse a algo como lo hacemos los productores si no crees en ello.

VD: La intuición es clave, pero no es infalible. No se puede confundir intuición con irresponsabilidad. No puedes poner en riesgo tu empresa por un proyecto.

SALVADOR CALVO

“Hay que soñar en grande”

CHUSAL. MONJAS

CON tan solo dos películas a sus espaldas, ha conseguido cosas que están al alcance de muy pocos cineastas españoles. La veintena de series, miniseries y *TV movies* que había dirigido en televisión le enseñaron a coordinar equipos, a trabajar con actores de todo tipo de escuelas y a resolver problemas en poco tiempo. Una preparación fundamental para rodar su ópera prima, *1898. Los últimos de Filipinas*, que obtuvo nueve nominaciones a los Premios Goya del 2017, premios a los que volvió a optar con el corto de ficción *Maras*. Su segundo largometraje, *Adú*, ha dado la victoria a Salvador Calvo, que logró el Goya a Mejor Dirección con estas tres historias entrelazadas sobre la inmigración, también reconocidas en las categorías de actor revelación, sonido y dirección de producción.

Salvador Calvo volvió a ponerse el esmoquin con el que vio la gala de los Goya 2021 para recibir la estatuilla en la Academia de Cine, sede a la que acudió con su “sopORTE”, su pareja y su hija. “Agradecidísimo” a los compañeros y a la Academia “porque los tres trabajos que he hecho en cine han estado nominados. Me siento muy querido”, este director madrileño que se ha criado leyendo a Joseph Conrad, Julio Verne y Mark Twain, de donde le viene su atracción por las grandes historias, no piensa hacer caso a la observación de su guionista de confianza, Alejandro Hernández, “que más de una vez me ha dicho que empiece a pensar en algo más pequeño. Yo sigo soñando en grande”.



FOTO: Papo Waisman

¿Qué sintió cuando Gracia Querejeta leyó su nombre como ganador?

Sinceramente, no me lo esperaba. Había hecho mil cábalas, podía ser este año, podía no ser... Los otros tres nominados -Isabel Coixet, Iciar Bollain y Juanma Bajo Ulloa- son parte del cine español, los admiro.

¿Qué da un Goya?

De momento, muchísima alegría y satisfacción. El reconocimiento de mis compañeros tiene muchísimo valor, es un premio del que estoy muy orgulloso.

¿Cuál es el mensaje de *Adú*?

Que tenemos la oportunidad de cambiar. Un amigo me contó que, al día siguiente de ver la película, se acercó al mantero que veía todos los días y le preguntó de dónde era y cómo se llamaba. Ahora se saludan y charlan un rato.

De las tres historias, ¿cuál es la que más ha calado?

La del camino hacia la supervivencia de *Adú* es el alma de la película. La del padre y la hija -interpretados por Luis Tosar y Anna Castillo- es menos relevante. Está planteado para que se vea en paralelo los problemas del tercer mundo y del primero, que son insignificantes cuando los comparas con el hambre, con caer en manos de un pederasta o en una red de tráfico de órganos humanos.

Dedicó el premio "a todos los *Adú* y Massars del mundo; a esos niños que recorren el planeta aspirando a una vida mejor quiero decirles que el mundo no es nuestro, es de todos. Quiero decirles que, de verdad, lo pueden conseguir".

Estos últimos años nos han demostrado que el sistema no funciona, no funciona en ningún sentido, y la pandemia es parte de eso. Tenemos que cambiar muchísimas cosas, ahora el reto más cercano es que las vacunas y las patentes sean libres para que puedan llegar a todos los rincones del mundo porque, si no curamos a la gente del tercer mundo, la enfermedad va a seguir viva y va a venir con otras mutaciones más mortíferas. Estamos en un momento en el que hay que demostrar la solidaridad de todos. De lo contrario nos vamos a entrapar en algo letal para todos. No podemos mirar hacia otro lado, porque nos va a salpicar.

A la hora de mirar al otro, ¿nos falta empatía?

Sí. Muchas veces los medios de comunicación nos han anestesiado. Ahora, con las víctimas de la covid cuando dicen: 'hoy han muerto 234 personas, mucho mejor que ayer'. ¡Son 234! Cuando les pones cara y nombre es terrorífico. No les culpo, es parte de un sistema que tenemos que no funciona. Hay que recordar que los 234 que han muerto, los 80 que han cruzado la valla o los 33 que han perdido la vida en una patera son niños, madres, abuelos, jóvenes con un futuro por delante... Lo que hemos intentado en la película es focalizarlo en los personajes de *Adú* y Massar, y cuando lo ves ya no te da igual.

Grandes historias

Su drama sobre la inmigración ha sido la segunda película española más taquillera del año, con 6,5 millones de euros de recaudación.

Una cifra que para los productores era impensable. Creo que las buenas historias, las historias que te tocan, que te llegan, interesan al público. Es una película con un 40% en inglés, francés y en otros idiomas, lo que exige un esfuerzo. Cuando arrancamos con la historia, empecé a escuchar que a los niños se les iba a doblar, pero se dieron cuenta que se perdía la fuerza, la verdad que tenían era imposible de recuperar si se hubiera doblado.

“Soy fan absoluto del cine americano de los setenta, es la edad dorada”

Ha recibido numerosos mensajes de agradecimiento de espectadores africanos.

Con las plataformas hemos perdido presentar la película en distintos sitios y ver de cerca cómo la hacían suya los espectadores de otros países. Ahora, a los pocos meses está en una plataforma y llega a todos los rincones del mundo. He recibido mensajes de gente de Somalia, de Tanzania, de la India, donde hay un portal con 11 millones de personas que ha recomendado *Adú*, le ha puesto 5 estrellas.

En sus agradecimientos citó a Pedro Costa, su mentor, y a Paolo Vasile, “por ser valiente, por hacer un cine diferente”. Por cierto, su primera producción arrancó por Enrique Cerezo.

Vasile y Cerezo son dos grandes figuras. A la gente le sorprenderá, pero Paolo se tomó esta película como algo muy personal. En el estreno del filme me abrazó llorando, porque desde hace tiempo quería hacer algo con Salvini en Italia, quería desmontar el discurso de la ultraderecha en su país. En un momento me comentó que, quizá, se estaba equivocando, que él era un gestor que tenía que ganar dinero para su empresa y se estaba dejando llevar por el corazón. Yo aplaudo su valentía y en la ceremonia dije que no se equivocó, que se percibe cuando las cosas se hacen con el alma.

El acto de hacer una película como *Adú*, ¿es político?

Sí. Siempre me he metido en esos avisperos. Hice una de las primeras series que abordaba el tema de ETA, *El padre de Caín*, y recibí mensajes tipo ‘tienes que probar lo que son las bombas de ETA’. No sé si por inconsciencia o por pasión por la profesión, no me achico. Hice también la miniserie *Niños robados*, que me afectaba en lo personal; y *Alakrana*, sobre el secuestro del buque por piratas somalíes.

A través del cine, ¿qué le gustaría explorar?

Soy un amante de las grandes historias que, de alguna manera, tocan la realidad. Soy fan absoluto del cine americano de los setenta, es la edad dorada. Grandes historias, a veces duras y comprometidas, ese es el cine que me gustaría hacer. Uno de los directores que más me gusta es Scorsese, pero, aunque me entusiasman, no contaría historias de gánsteres. Si me dejan, me acercaría más a la filmografía de Peter Weir.

Un acto “mágico e insustituible”

Su vocación, ¿de dónde le viene?

Mi padre trabajaba en TVE y me inculcó su amor por el cine desde muy pequeño, hasta sobornaba al acomodador para que, como no tenía la edad, me dejara ver películas que él consideraba que tenía que ver. Poco antes de su muerte le dije que pusiera mi nombre en IMDb, y cuando vio lo que había hecho se puso a llorar.

Las nuevas directoras del cine español forman un grupo compacto: Pilar Palomero, Celia Rico, Carla Simon, Belén Funes... ¿Pasa lo mismo con los cineastas de su generación?

Tengo muy buena relación con Alejandro Hernández, soy amigo de Alejandro Amenábar, conozco a Oskar Santos y a Mateo Gil. En mi generación, Amenábar y Mateo Gil han abierto muchos caminos. Lo bonito es beber de varias fuentes; de Berlanga, que es un maestro, de Buñuel, cuya obra me parece brillante.

Ya que ha citado a Alejandro Hernández, ¿se atrevería a escribir un guion?

No escribo, pero participo en el proceso creativo. Durante la pandemia me he puesto a ello, he dado ese pequeño paso, pero si me comparo con los guionistas que he trabajado, con Michel Gaztambide, Jorge Guerricaechevarría, Alejandro... estoy a años luz.

¿Esconde la pandemia una nueva película?

Mi pareja, Juan, que es arquitecto, me contó una historia que le ocurrió a una persona que trabaja con él, y pensé: aquí hay un largometraje. Puede que en un futuro lo haga porque es una historia que te pega un puñetazo en el estómago y dice mucho de la sociedad que somos. Pero ahora mismo tocar este tema que está tan reciente, no lo sé. Está siendo muy duro para todos.

¿Volverá a la televisión?

Como me ha costado mucho llegar aquí, voy a intentar seguir mi carrera cinematográfica, pero también haré televisión. Ahora hay más dinero en el capítulo de una serie que en cinco películas *indies*. Pero el cine es otra cosa, ver una película en la gran pantalla es un acto mágico. Tenía diez años cuando me colé para ver *El resplandor* y recuerdo que pasé una semana y media sin poder dormir del

miedo que me dio. Estoy asustado por lo que está pasando, pero soy positivo porque el cine no va a desaparecer, se reinventará. Conseguiremos que siga vivo, contar historias para que se vean en las salas es insustituible.

Es un director que repite. Ha vuelto a contar con el guionista Alejandro Hernández y con los actores Luis Tosar y Álvaro Cervantes.

Soy una persona muy fiel. Me gusta devolver a las personas que me han dado cosas. Luis Tosar y Álvaro Cervantes son muy generosos, cuando se estaba fraguando *Adú* ellos estaban muy presentes porque en el rodaje de *1898. Los últimos de Filipinas* les presenté al niño en el que está inspirado la película.

En este momento, si su vida fuera un género cinematográfico, ¿cuál sería?

Un drama con final feliz.

“El cine no va a desaparecer, se reinventará. Conseguiremos que siga vivo”

**NOS FALTA SITIO
PARA TANTA ESTRELLA**

ORGULLOSOS DE NUESTRO TALENTO
La Comunidad de Madrid felicita a todos los
galardonados en los Premios Goya

PREMIOS
GOYA[®]
35
EDICIÓN

Consejería de Cultura y Turismo Comunidad de Madrid
www.madrid.org  [film_madrid](https://twitter.com/film_madrid)  [film.madrid](https://www.instagram.com/film.madrid) [#MadridPorLosGoya](https://www.facebook.com/MadridPorLosGoya)





FOTO: Papo Waisman

PILAR PALOMERO

***“Hubo muchos 92,
igual que va a haber
muchos 2021”***

CON *LAS NIÑAS* SE HA CONVERTIDO
EN LA CUARTA DIRECTORA QUE GANA
CONSECUTIVAMENTE EL GOYA A ME-
JOR DIRECCIÓN NOVEL.

MARÍA GIL

EN la gran fiesta del cine español, un total de cuatro premios encumbraron la ópera prima de Pilar Palomero (*Zaragoza*, 1980), entre ellos los suyos de Mejor Guión Original y el de mejor debut del año. Desde que se presentara en la Berlinale y el Festival de Málaga, la zaragozana no ha dejado de recibir alegrías profesionales con este viaje a la adolescencia en la España de 1992, que la noche del 6 de marzo también se alzó con el Goya a la Mejor Película. “Quién nos lo iba a decir...”, es la frase que más repiten los responsables de esta historia “pequeña y artesanal”, que se ha hecho grande en un momento muy difícil para la industria. Aún asimilando “el torbellino de emociones”, la cineasta ya prepara su próxima película, *La maternal*, y aspira a que estas dos historias sean solo el comienzo de una larga filmografía. “Da vértigo ver lo difícil que es seguir una carrera. Quiero continuar haciendo películas y no ser solo la directora de *Las niñas*. Esa es mi meta y mi lucha”, confiesa la realizadora, que ha vivido “un triunfo del cine independiente”.

¿Siempre quiso contar historias?

De pequeña me gustaba mucho escribir. Escribía mis cómics de Daniel el travieso, luego novelas durante toda la adolescencia -que me hacen mucha gracia porque son propias de la edad, de amor, drogas, desenfreno...-. Tengo cajones llenos de novelas y pensé que quería ser escritora.

¿Cuándo cambió la literatura por el cine?

Estudí Filología Hispánica y ahí empecé a tener más contacto con la cinefilia, a ver más películas, a ir a la Filmoteca. Bigas Luna organizó en Zaragoza unos talleres de Dirección de Cine y me seleccionó entre los 12 alumnos. Ese fue el primer contacto que tuve con el cine y a partir de ahí empecé a estudiar Dirección de Fotografía.

La productora Valérie Delpierre dice que llegó a su ópera prima muy preparada.

Me he enfrentado a mi primera película con muchas horas de rodaje a mis espaldas. No como directora, pero sí formando parte de diferentes equipos, sobre todo en cámara, también como *script*. Sé muy bien cómo funciona un rodaje y los límites que puede tener. Aquí uno y uno no son dos, y los planes de rodaje son muy perversos porque es un trabajo creativo, se tienen que dar unas circunstancias y a veces el azar tiene que estar a favor.

¿Cómo ha sido el camino hasta poder debutar en el largometraje?

Había hecho un par de cortos que habían funcionado bien, aunque todavía no me habían dado el acceso al largo, y me pilló de lleno la crisis de 2008 y empecé a trabajar en lo que pude. De repente me encontré sin tiempo, ni dinero ni energías para rodar cortometrajes, y menos aún plantearme la escritura de un guion de largometraje. Era profesora en la universidad y el trabajo me exigía disponibilidad completa.

Me enteré que Béla Tarr, uno de mis referentes cinematográficos, iba a abrir un proyecto cinematográfico colaborativo en Sarajevo, lo solicité y me seleccionaron. Eso suponía irme a vivir tres años a Sarajevo, así que fue el momento en el que tomé la decisión de dejarlo todo para no estar a medias. Me fui a Sarajevo para ser cineasta y lo que aprendí allí es que no solo es cineasta el que hace películas de un tamaño u otro. Va más allá de los presupuestos y de la exhibición. Estuve muchos años trabajando yo sola con mi cámara y fue cuando empecé a tomarme a mí misma en serio y pensar que, aunque mi trabajo tuviera una repercusión limitada, lo hago con esta vocación, con la mirada de un cineasta.

Es la cuarta directora mujer que gana el Goya a Mejor Dirección Novel consecutivamente.

Lo raro era lo anterior, que no hubiera más mujeres dirigiendo y en las jefaturas de equipo. Cuando estaba en la ECAM había el mismo número de hombres y mujeres queriendo ser cineastas, y luego en el mundo laboral esas cifras están completamente desiguales. Había un problema, que ahora se está corrigiendo, y el aumento del número de referentes anima a otras a seguir. Ojalá haya chicas que estén ahora en escuelas de cine y que por vernos a Arantxa [Echevarría], a Belén [Funes], a Carla [Simón], a Irene Moray, a Celia Rico o a mí se animen. Cuando yo estudié, los referentes femeninos eran muy escasos, en dirección de fotografía casi nulos. Es increíble que, en 35 años de los Goya, Daniela [Cajías] sea la primera mujer en ganar en Dirección de Fotografía. Ahora hay un grupo numeroso de directoras de fotografía con un talento inmenso, que están por fin accediendo a películas y presupuestos más grandes. Hace 15 años esto no sucedía. Qué pena que haya llegado tan tarde, qué bien que haya sucedido y estemos alerta porque esto no significa que ya lo hayamos conseguido.

*“Tomé la decisión
de dejarlo todo
para no estar
a medias”*

Con ausencia de grandes *blockbusters*, este año el cine independiente ha sido el que ha estrenado mayoritariamente en salas en 2020. ¿Ha podido tener un espacio que otros años acaparaban producciones más comerciales y brillar en taquilla y premios?

Es un triunfo del cine independiente, pero no creo que haya funcionado porque no haya habido otras películas, porque sí que las ha habido, grandes y de directores súper consagrados. Lo digo defendiendo la labor de Valérie [Delpierre] y Alex [Lafuente] como productores independientes. No se puede ver como que ha sido el año de la pandemia y la gente no se ha atrevido a estrenar. Me parece injusto para ellos, para la película y para el público que la ha ido a ver. Y lo digo con toda la humildad, porque estoy súper agradecida y soy la primera sorprendida del soporte que hemos tenido por parte de los académicos, pero yo creo que hay que ser justo con los hechos. Es un triunfo del cine independiente por sí mismo.

En el 92 tenía la misma edad que la protagonista de la cinta. ¿Cuánto de usted ha volcado en Celia?

Hay mucho de mí en ella, en su forma de ser, su ingenuidad, su inocencia, pero yo no soy Celia. No es una película sobre mi infancia, en la que esté volcando mis vivien-

cias. Lo que no he vivido directamente lo sé a partir de una labor de documentación y de casos que he visto. No deja de ser una mezcla. Estoy retratando una realidad, pero lo hago a través de la ficción porque lo que a mí me interesa es la emoción, el vivir con Celia ese camino a la adolescencia. Si solo hubiera hecho una película para hablar del colegio o de la sociedad del 92 hubiera buscado otra manera. Igual un ensayo o un documental. No es autobiográfica, aunque hay escenas como la de la discoteca o la de no cantar en el coro que son totalmente verídicas.

La suma de talentos distintos

Al igual que *Las niñas*, el documental *El año del descubrimiento* también orbita en torno a 1992. ¿Por qué cree que estamos ahora repensando ese año tan mitificado de nuestra historia reciente?

Luis [López Carrasco]
y yo nacimos mismo año y tenemos ya una edad que nos permite ver aquellos años de nuestra infancia y preadolescencia con una perspectiva. En *Las niñas* no intento hacer un análisis, sino una propuesta de reflexión. Yo no recordaba que el 92 había sido así, que muchos de los mensajes que nos llegaban parecían más propios de otras épocas que del 92. Es lo que yo propongo al espectador. No afirmo, cuestiono. Es un año muy paradigmático, que todos recordamos, que perdura en el imaginario

colectivo, un año bisagra, que como reflexiona Luis en la película o como refleja *Las niñas* se alardeaba de una modernidad y una prosperidad que no era tal. Y merece la pena hacer esta reflexión, aunque quizá ha hecho falta tiempo para poder verlo en perspectiva. Hubo muchos 92, dependía de cómo fuera tu entorno. Igual que va a haber muchos 2021. Todo depende de donde vivas, como sea tu familia

¿Han notado el 'efecto goyas' en las salas?

Justo después tuvimos 120 copias en cines, que es el número máximo que hemos alcanzado desde que se estrenó. Los Goya hacen que se acerquen *Las niñas* a personas que no eran nuestro target en un principio. Las películas se hacen para que la gente las vea y para generar ese debate y el empujón de los Goya es definitivo. Ya lo notamos con las nueve nominaciones porque llevaron al reestreno. Esta es la tercera vez que vuelve a salas. Ahí se ve la importancia que tiene la temporada de premios en la industria, y me enorgullece que vaya mucha gente a verla porque también es bueno para el sector de la exhibición, que lo está pasando bastante mal.

*“Me obsesionan
el legado que dejamos
y el paso
del tiempo”*

¿Cómo se viven tantas alegrías profesionales en un contexto tan difícil como ha sido este año de pandemia?

La única vez que he visto *Las niñas* en una sala llena fue el 21 de febrero de 2020, cuando la estrenamos en la Berlinale con 800 butacas y ni una libre, y ya no me ha vuelto a suceder. He visto salas con el máximo de aforo permitido, pero nunca una sala llena. No me siento con el derecho a quejarme porque el trayecto que ha tenido la película ha sido increíble. Pero, como todo el mundo, he sufrido la pandemia y he vivido ese momento a nivel profesional de preocupación e incertidumbre, con la película parada cuatro meses sin saber si se iba a estrenar, si la gente la iba a ver si se estrenaba, con esa sensación agri dulce.

Y, a nivel personal, todas las preocupaciones por los seres queridos que hemos tenido todos. En este momento de incertidumbre, cuando llega algo bonito hay que saber agradecerlo y disfrutarlo. Y eso es lo que estoy intentando hacer con estos goyas.

Ya está trabajando en su nuevo proyecto, *La maternal*, seleccionado en el programa Residencias Academia de Cine.

Es una consecuencia de todo lo sucedido, de este año tan raro. Se cancelaron un montón de viajes que teníamos programados con *Las niñas*, festivales, etc. y teníamos ya la idea del siguiente proyecto, pero ni por asomo pensábamos en escribirlo ya. Era algo para el futuro. Durante el confinamiento hice mucho trabajo de investigación y el primer tratamiento. Lo presenté a las Residencias de la Academia de Cine y eso también me empujó a escribir una primera versión de guion. En circunstancias normales, creo que hoy no tendríamos un guion si no me hubiera presentado a Residencias. Todo ha ido muy rápido, ha sido muy excepcional y azaroso. Estoy muy contenta e ilusionada, porque siento que no voy a tener que esperar tanto tiempo para rodar mi segunda película.

Abordará de nuevo la adolescencia y la maternidad, aunque ya ha avisado que será otro tono.

Al final, sin ser conscientes, hay temas a los que vamos. Tampoco sé si es esto lo que me está pasando. Vuelvo al mundo de la maternidad, a la relación madre-hija, y supongo que sí hay temas que me obsesionan: el legado que dejamos, el paso del tiempo, de qué manera somos la consecuencia de lo que fueron nuestros padres y nuestros abuelos. Son cosas que van a estar en *La maternal*, pero de una manera diferente. Es una historia con mucha luz, de lucha y superación, que habla sobre la dignidad a través de las historias de mujeres que fueron madres en la adolescencia.

¿Se ve dirigiendo una historia que no parta de usted?

Si me apasiona el proyecto, siento que tengo algo que decir y conecta con mi forma de ver y entender el cine, sí. El cine es un trabajo en equipo y la suma de talentos distintos. ¿Por qué negarme porque sea una historia de encargo?

Dicen que a veces cuesta más levantar la segunda película que la primera. En su caso no se va a cumplir.

Mirando las estadísticas, da un poco de vértigo lo difícil que es continuar una carrera. Una cosa es hacer una primera película y la segunda, pero ya la tercera y la cuarta son verdaderamente difíciles y más para las mujeres, basándonos en estudios que ha hecho CIMA y la SGAE. Quiero seguir con la misma energía con la que he luchado *Las niñas* y *La maternal*, porque quiero que este sea mi oficio, quiero continuar haciendo películas y no ser solo 'la directora de *Las niñas*'.

MARIO CASAS

“Empiezo a estar en un buen momento”

SU TRANSFORMACIÓN EN
EL PROTAGONISTA DE *NO MATARÁS*
LE VALIÓ EL GOYA AL MEJOR ACTOR
PROTAGONISTA

CHUSA L. MONJAS

PURA energía. Cuando no está rodando o promocionando, a Mario Casas le cuesta estarse quieto. Intérprete desde que tiene uso de razón, entiende que todo funciona cuando se trabaja en equipo y siempre está a favor de la película. Cuando acepta una propuesta es contundente. “Me convierto en un aliado porque veo talento en el director, en lo que ha escrito el guionista, en el reparto. Respeto mucho lo que hacen los demás. Si tienes dudas es un error entrar en el proyecto, porque te metes en un lugar que no es sano y los personajes no salen”. Magnético, cercano y con muchos planes en la cabeza -también quiere expresarse con la escritura y la dirección-, si hay algo que inspira a este gallego es el riesgo.

Le temblaban las manos cuando cogió el Goya.

Era la primera vez que venía a la Academia de Cine, y cuando he visto la sala de cine llena me he puesto nervioso. A veces, a los intérpretes nos cuesta hablar y posar, y cuando tienes el Goya a tu lado...

Primera nominación y primer premio Goya, en este caso el de Mejor Actor Protagonista por su trabajo en *No matarás*, de David Victori. ¿Tiene la sensación de que ha tardado en llegar?

No, no ha tardado. Llevo desde los 18 años haciendo cine y televisión, pero soy joven, tengo 34 años. Sí creo que los académicos han visto algo más que mi trabajo en *No matarás*, que es un películón. En los personajes que hice en *El fotógrafo de Mauthausen*, *Adiós* y *El practicante* han visto una variedad y un crecimiento por edad; un salto cualitativo, no en interpretación, pero tal vez sí en madurez y en arriesgar,



FOTO: Papo Waisman

algo que he hecho siempre, pero estos últimos tres años ha llamado más la atención. Pienso que el Goya también ha sido por todo esto.

Ya no tendrá que responder por qué se le resiste el Goya.

Era una pregunta reiterativa. Este premio es un sueño para cualquier actor, pero lo que todos queremos es trabajar. Ahora ya solo pienso en cuál será mi próxima película, en mi siguiente personaje. ¡Ojalá me llegue un guion en el que pueda volver a transformarme!

Conoció la noticia junto a su familia. Todos estaban muy emocionados.

Somos una piña. Cuando me hicieron esa *melé* los tuve que separar porque tiraron uno de los focos que habían puesto los técnicos y me preocupaba que se fuera la conexión. Es que tenía el iPad encima de seis libros.

Fue una gran alegría para todos. Ellos saben que soy muy constante, que tengo las ideas claras, que sé lo que quiero.

¿Ha hablado con su coach, Gerard Oms?

Cuando nos conocimos en *No matarás* me dijo: “voy a hacer que ganes un Goya”. Este premio le ha hecho casi más ilusión que a mí. Como en el cine y en la televisión vamos muy rápido, tener el soporte de alguien que en el rodaje tenga el ralenti del actor encendido es muy importante. Reivindico la figura del *acting coach* junto al director, que tiene que estar a muchas cosas. Ya no puedo trabajar sin un *acting coach*, con el que estoy en un aprendizaje constante con ejercicios, clases... Hay algo ahí de descubrimiento personal y actoral, porque si me confían un personaje que ya he hecho, siento que me estoy engañando al repetir una fórmula que ya conozco, y tengo la impresión de que también engaño al público.

Su premio alegró a muchos. Sus compañeros de nominación –Javier Cámara, que vaticinó horas antes de la ceremonia que el galardón llevaba su nombre, Ernesto Alterio y David Verdaguer– celebraron la noticia. ¿Era el año de Mario Casas?

No tenía esa impresión. Ya me parecía mucho estar con estos tres grandes actores. Me sorprendió porque pensé ‘me han nominado, pero no me lo voy a llevar’. Lo más bonito fue escuchar lo que dijeron de mí, porque eso quiere decir que las cosas se están haciendo bien, que hay compañeros que ven que me esfuerzo, que estoy intentando hacerlo lo mejor posible. Ese es el premio, el de los académicos y compañeros y compañeras, que va de la mano con el del público, que a mí me ha ayudado mucho.

Siempre tiene muy presente a los espectadores.

Empecé con un cine comercial, aunque *El camino de los ingleses*, *Carne de neón* y *La mula* no entrarían en ese cine popular. Hizo mucho ruido la serie *Los hombres de Paco* y, sobre todo, *Tres metros sobre el cielo*, cuyo público me dio la oportunidad para que después Alberto Iglesias (*Grupo 7*) y Álex de la Iglesia (*Las brujas de Zugarramurdi*) me ofrecieran la posibilidad de hacer otro tipo de carrera y que los directores comenzaran a confiar en mí. Si el espectador no se hubiera volcado como lo ha hecho y durante tanto tiempo, muchos productores no hubieran contado conmigo.

Soy un actor que quiere entretener al público, y soy espectador, y veo a mis compañeros y compañeras que están trabajando para que yo disfrute, para que me emocione. Durante la pandemia hemos conseguido distraer a muchas personas que han visto nuestras películas y series en las plataformas. Me han parado por la calle y me han dado las gracias, porque les he hecho pasar un buen o un mal rato, según el género de la película que habían visto.

“Si el público no se hubiera volcado con mi carrera, muchos productores no habrían contado conmigo”

Cerrar un ciclo

¿Qué le pareció el formato telemático y presencial de la gala?

Vivir los Goya en casa fue extraño y a la vez maravilloso por estar con mi familia. La espinita fue no poder compartir la ceremonia con el equipo, con los académicos y con Antonio Banderas, con el que empecé. Hubiese sido como cerrar un ciclo, porque nos llevamos muy bien y me hacía mucha ilusión estar con él en Málaga, una ciudad que me ha dado mucha suerte.

¿Y el palmarés?

Las películas premiadas se lo merecían. A mí *Las niñas* me fascina. Este año no había un Almodóvar y tampoco hemos tenido una película que se llevara la mayoría de los galardones, se abrió el abanico y estuvo muy bien. Espero que el próximo año haya también muchos proyectos de todo tipo. Seguimos en una situación muy complicada para todos, para nosotros también, tenemos que continuar luchando como estamos haciendo con el cine.

Días antes del Goya recogió su tercer Premio Feroz. También tiene el premio del Festival de Málaga al mejor actor protagonista por *La mula*.

Cuando ves que el Goya se lo han llevado Javier Bardem, Luis Tosar, Antonio Banderas y Antonio de la Torre impacta, produce como unas cosquillitas porque son actores a los que admiro, respeto y sigo.

¿Le coge el Goya en su mejor momento?

No. Siempre me acordaré del año de *La mula*, una película preciosa en la que interpreté el personaje al que más cariño tengo. Como he vivido muchas cosas, a partir de ahora me veo capaz de aportar más sabiduría y más matices a los personajes que hace unos años. Empiezo a estar en un buen momento.

¿Entiende el personaje de *No matarás*, Dani, como un nuevo principio?

Nunca había grabado de esa manera. El director iluminó todo el escenario para que nos moviéramos por donde quisiéramos, la cámara nos seguía continuamente y hubo tomas muy largas. Llevábamos más de 40 minutos grabando y para mí había pasado un minuto. Lo hizo todo para que los actores nos luciésemos. Cuando trabajas de una manera tan teatral, tan poco técnica, en segundos te olvidas de ti, porque te han puesto todo para que te conviertas en el personaje. Los actores éramos lo más importante de la película.

Pero esto, ¿no le había pasado antes?

Sí. Por ejemplo, Paco Cabezas trabaja con los actores, pero es más técnico, tiene

estructurado perfectamente los planos, cómo lo quiere contar. David tenía el tono, sabía cómo quería filmar, pero su prioridad era seguirnos, que no se perdiera nada de lo que hacíamos los actores. Y esto no siempre es así.

Almodóvar, Bardem y Penélope Cruz

¿Qué películas le inspiraron el deseo de ser actor?

Yo veo mucho cine comercial, del que vengo, me encanta el puro entretenimiento, pero la que me marcó fue *El niño que gritó puta*, de Campanella. Quise ser actor porque quería hacer lo que hacía ese chaval. Luego está *Parque Jurásico*, *Jumanji*, que en su momento me aterrorizó, y las películas Marvel. Hace dos semanas volví a revisar de un tirón y por orden cronológico los 22 títulos.

Si repasamos su filmografía, ¿qué destacaría?

Me cambió la vida que unos chavales que hacíamos televisión empezamos a hacer *Mentiras y gordas*, *Fuga de cerebros* y *Tres metros sobre el cielo*, que se convirtió en una película generacional y me cambió la carrera porque me metió directo al cine. Fue una locura lo que se vivió con esa película.

Y también *El camino de los ingleses*. Siempre recordaré que estábamos en la casa de Antonio haciendo el cásting y yo no sabía lo que estaba haciendo, pero sí que quería hacerlo toda mi vida.

Un actor crece y sus personajes lo hacen con él.

De nuevo, estoy esperando ese guion que sea como una espina que se clava en el estómago y no sale hasta que no terminas la película. Que cuando lo lea me ponga a tomar apuntes, a pasar referencias al director. Llegarán los personajes, y continuaré reiventándome, a veces saldrá mal, pero en ese viaje están las carreras.

Mis sueños se van cumpliendo. He trabajado con Luis Tosar, Javier Gutiérrez y con Ángela Molina. Ya sé que es pedir mucho, pero me gustaría decir que he trabajado con Almodóvar, con Javier Bardem y con Penélope Cruz.

¿Cómo va el tratamiento de guion que ha escrito?

La historia ya está escrita y hay gente que confía en ella. Hay que formar equipo, encontrar a las personas adecuadas para este drama con referencias francesas, una combinación de cine comercial y de autor protagonizada por chavales de barrio.

¿Cuáles serán los próximos pasos?

Hay proyectos, pero quiero esperar ese guion que tenga la necesidad de hacer. Tengo la suerte de tener trabajo, pero me gusta elegir, no quiero precipitarme. Lo más inmediato es una colaboración en la nueva temporada de *Los hombres de Paco*.

Solo le ha dado órdenes una mujer, Mar Targarona (*El fotógrafo de Mauthausen*) ¿Le interesa la mirada de las nuevas directoras?

Mucho. Son primeras películas que tienen magia, son algo especial, y en las que se crea un ambiente muy familiar. Pero este tipo de proyectos no me llega.

¿Le molesta?

No. Soy un privilegiado con las propuestas que me hacen.

¿Le veremos algún día en los escenarios?

Creo que tengo miedo escénico. De pequeño hice teatro, me olvidé del texto en una obra y se me quedó ahí enquistado. Pero no descarto que un día me de por hacer teatro, y si me da...

GOYA 2021

**FELICIDADES
A LAS
PREMIADAS
Y A LOS
PREMIADOS**

#YOVOYALCINE



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE





FOTO: Papo Waisman

PATRICIA LOPEZ ARNAIZ

“Me sientan bien los personajes con arrojo”

EN SU PRIMERA NOMINACIÓN HA
LOGRADO EL GOYA A MEJOR ACTRIZ
PROTAGONISTA

MARÍA GIL

La primera vez que se puso delante de una cámara fue en 2009, de mano de Jose Mari Goenaga y Jon Garaño, en *80 egunean*. Desde ese bautismo cinematográfico que le puso “los dientes largos”, en los últimos cuatro años Patricia Lopez Arnaiz no ha parado. Alejandro Amenábar, Alberto Rodríguez, Julio Medem, Fernando González Molina, David Ilundain y Mariano Barroso son algunos de los directores con los que ha trabajado esta vitoriana, a quien la exposición mediática le ha llegado ya adulta y con los pies en la tierra. Rostro de ficciones televisivas como *La peste* y *La otra mirada*, Arnaiz ha recibido alabanzas y reconocimientos por encarnar a Lide en *Ane*, de David Pérez Sañudo, desde su paso por el Festival de San Sebastián. La noche de los Goya, el premio a Mejor Actriz Protagonista encumbró su interpretación de esta madre atípica e imperfecta, que le encantó desde la primera lectura de guion: “cuando leí el planteamiento del personaje pensé: buah, ¡qué quinquí!”.

¿Qué soñaba ser cuando era niña?

Lo que más me gustaba era bailar y me pasé toda la infancia gastándome la paga en pilas y trajes que nos hacíamos. Bajábamos la radio y en una calle peatonal en el barrio nos poníamos a bailar.

La vocación de actriz llegó mucho más tarde.

Estudié Publicidad y Relaciones Públicas y cuando acabé la carrera no me engancho; pasé una temporada viviendo experiencias, viviendo en distintos sitios. Me pasaba esta cosa un poco característica de la veintena: una energía muy fuerte que

sentía que tenía dentro y que no sabía cómo canalizar. Probaba cosas creativas por disfrute, pero me faltaba encontrar una disciplina, un medio, para verdaderamente sentir que me expresaba y que echaba lo que llevaba dentro. Cuando tenía 25 años abrieron una escuela de teatro nueva en Vitoria y fui a probar. Rápidamente me encontré súper cómoda, fue un descubrimiento revelador al que dedicaba el tiempo libre. Tampoco sabía distinguir dónde estaba el límite de la profesionalidad, cuándo estabas preparada, así que ni soñaba con ello.

¿Cuándo se dio cuenta que el audiovisual era lo suyo?

Seguía sin tenerlo claro hasta que hice *El guardián invisible*, hace cuatro años, y ahí ya tenía un personaje secundario, con material con el que trabajar, y de repente me descubrí utilizando recursos que yo había estudiado y lo disfruté mucho.

Ha encarnado en la pantalla a muchas mujeres fuertes, con personalidad. ¿Por qué cree que le ven en esos perfiles?

Hay algo que emanas, cada uno con su carácter, que siempre te va a situar más cerca de unos personajes o de otros. Yo soy fuerte a veces y a veces no. ¿Qué es la fortaleza? Igual son personajes fuertes porque le echan arrojito. Desde luego, me encuentro muy cómoda, me sienta bien sentirme independiente, con arrojito. Esas escenas las disfrutas mucho porque te tienes que poner en un sitio muy empoderado. Y me gusta mucho cuando se juega con la torpeza, con la imperfección. Porque también pueden ir de la mano. A veces se dibujan personajes como muy heroicos y me encanta cuando está esa fuerza y ese empoderamiento, pero desde un sitio más realista, también con sus defectos.

¿Cómo se aproximó a Lide?

El guion y la manera en la que Marina y David imaginaron al personaje estaba cargado de mucha verdad. Estás trabajando un personaje complejo, no es una madre coraje al uso. Está llena de imperfecciones y el viaje es el de querer mejorar y contactar con lo que le pasa a ella misma. Precisamente porque al principio se la ve tan dura, todo el rato rebotando la culpa a los otros, como si pasara de todo. En el fondo, haber sido madre a los 17 años y haberse hecho cargo de su hija supone un vínculo súper fuerte. Lo interesante es que intente que la apariencia sea totalmente diferente a lo que realmente es, por miedo a romperse.

Es uno de los guiones más complejos que he leído. Veía capas y capas. La transformación está en el guion, yo no tuve que remar a contracorriente en ningún momento, todo me venía y me pasaba. El reconocimiento que estoy recibiendo tiene mucho que ver con esto, que la materia prima es de una calidad suprema, que te facilita todo y te hace viajar.

Rodaron en su ciudad natal, Vitoria.

Las localizaciones fueron al lado de calles donde yo había trabajado, carreteras que llevaban al pueblo donde vivía yo entonces... estaba en casa. Familia y amigos se acercaron al rodaje. Fue bonito juntar las dos vidas, la profesional y la personal, que viviendo en Vitoria muchas veces no conecta.

¿Cómo vivió esta excepcional gala telemática?

Fue un formato que disfruté mucho. Al final estás en un ambiente muy íntimo. Empezamos con el premio de Jone [Laspiur] y eso fue increíble, luego llegó guion, luego el mío... fue un momento súper especial. Estábamos reunidos en una granja, con todo el contraste que nos generaba la otra parte más glamurosa.

“Es un momento muy fértil”

Su nombre había sonado muchas veces en la temporada de premios. ¿Se sentía favorita?

Mi objetivo era llegar al 6 de marzo con vida, porque llevaba una carrera de dos meses a contrarreloj. Ha sido como una yincana vital muy fuerte y he acabado agotadísima. El rodaje de *La cima*, de Ibon Cormenzana, se enganchó con toda la prensa y la temporada de premios y he tenido unos picos de estrés tan fuertes que no he tenido mucho tiempo de estar en la idea, estaba más en la acción.

En un año tan complicado, ha llegado el Goya. ¿Cómo se viven los éxitos en esta coyuntura?

La onda expansiva de todo lo que está pasando con la película es muy grande. Lo vive contigo tu familia, tus amigas y amigos y la familia y amigos de ellos. Ha sido una locura todo el cariño que hemos recibido. Mi familia dice que les ha venido muy bien, porque están siendo tiempos muy difíciles. Te hayan pasado cosas traumáticas o no, ya llevamos un año con unas limitaciones que van dejando huella y que pesan, así que estos momentos se viven con mucha gratitud, por poder aliviar lo otro, cargar energías para seguir. El Goya es un símbolo que da alegría a la gente, es algo histórico, que conocemos, que está tan en nuestra cultura que despierta mucho interés.

Ha sido la edición de la paridad, con el mismo número de mujeres directoras y hombres directores nominados, y también 50-50 en el palmarés. ¿Esta tendencia ha venido para quedarse?

Lo que anhelamos es esta paridad, y espero que se quede y que realmente veamos en los equipos cargos de responsabilidad de mano de las mujeres, que hay muchísimo talento y que cada vez se están poniendo menos obstáculos que es lo que realmente falla en la cadena. Esta edición ha sido una maravilla en ese aspecto. Yo en *Ane* noto la mano de Marina Parés en el guion. Ahora tengo un proyecto entre manos, un cortometraje que ha escrito y va a dirigir Marta Nieto, estamos ahí empezando y ha sido un placer reunirme con ella. Es una mujer súper inteligente y es muy interesante lo que tiene entre manos.

80 egunean, Campanadas a muerto, Ane... son muchas las producciones vascas en las que le hemos visto interpretar en euskera.

Me resulta más difícil porque no es mi lengua materna, pero es un placer que cuenten conmigo y me encanta llevar el euskera a donde puedan llevarlo. Hay muchas producciones en teatro, y en el cine cada vez más. Es bonito escucharlo y me encanta saber que la gente no tiene complejos de ver una película subtitulada. Al final estamos contando una historia que sucede aquí y nos acercamos a la realidad lo más que podemos. Y el lenguaje es súper importante.

¿En qué historias la veremos próximamente?

Por estrenar queda *La cima; La hija*, de Manuel Martín Cuenca; estoy haciendo una serie que se llama *Feria*, que nos falta poquito para acabar, y tengo una colaboración especial en *Mediterráneo*, de Marcel Barrena. Y de rodaje lo primero es el corto de Marta. Es un momento muy fértil. Me están llegando propuestas bonitas y voy a tener trabajos interesantes. Estoy con ganas de descansar para ponerme con fuerza con todo.

HE de reconocer que cuando Esther García me llamó haciéndome la petición para que Teatro Soho Televisión (TST) se hiciese cargo de la realización de la 35 edición de los Premios Goya, un escalofrío recorrió todo mi cuerpo. Casi de forma inmediata, reconocí encontrarme frente a una responsabilidad única, no solo por el alcance de un evento de estas características, sino también por las circunstancias que en este año en particular rodeaban al mismo.

Desde el principio tuve claro que debíamos de llevar a cabo una gala que tuviese en cuenta la situación extrema en la que se encontraba el mundo del cine en particular y el mundo de la cultura en general, a consecuencia de los acontecimientos provocados por la pandemia de la covid-19.

Había que rodearse de una sensibilidad especial para tratar de leer y entender en toda su dimensión el sentir no solo de los profesionales del sector, sino de la sociedad española en su conjunto. Me sentí obligado por lo tanto a afrontar esta gala de la covid-19 con elegancia, austeridad y una cierta sobriedad; así que apostamos por un formato distinto a lo que estábamos acostumbrados. Era muy importante dotar a la ceremonia de una agilidad que no nos hiciera perder los espacios necesitados tanto por nominados como por ganadores.

Hoy, cuando ya han pasado varias semanas desde la celebración de la gala, me doy cuenta de algunos momentos que fueron clave en la toma de decisiones en la conducción de los premios. El hecho de situar al comienzo de la misma a cinco grandes del cine español entregando premios técnicos mandaba un mensaje de lo que realmente somos: equipos de personas que se respetan dentro de las propias "jerarquías" de la labor cinematográfica. La austeridad de los entregadores, que perfectamente asumieron el papel de ceñirse exclusivamente a su presencia ayudó de forma crucial a que se estableciese un

ritmo ligero que terminaba casi de forma automática dando luz a los verdaderos protagonistas de la noche: los nominados y los galardonados. De forma sorpresiva, resultó extraordinario el papel que jugaron las conexiones telemáticas en la ceremonia, pues más allá de establecer distancia lo que provo-

caron fue un acercamiento a la personalidad real de los que formamos parte del universo cinematográfico. Pudimos verlos cercanos, humanos, casi vulnerables.

La idea que flotó en mi mente, desde que se me ofreciera este reto consistente en prestar un servicio al cine español, creo que quedó cumplida. Solo puedo tener palabras de agradecimiento para mi equipo, empezando por María Casado, que con su experiencia televisiva, su amor y su trabajo constante para que todo fluyese de forma positiva fue determinante para la ejecución de la ceremonia, al convertirse en la compañera de viaje ideal para este

proyecto; a la Academia de Cine, capitaneada por Mariano Barroso, que me ofrecieron su confianza y su apoyo; a RTVE; a Mediapro, por hacer posible las conexiones telemáticas de manera impecable; a los magníficos intérpretes que ofrecieron su arte para llenar de contenido artístico el evento; a los alumnos de la ESAEM, que recibieron a una fabulosa Ángela Molina con abanicos rojos y corazón abierto; a la Orquesta Sinfónica de Málaga bajo la batuta de Arturo Díez Boscovich; a la dirección del Teatro del Soho CaixaBank; a la ciudad de Málaga y a todos los de que de alguna manera u otra colaboraron para sacar adelante los Premios Goya en un año muy difícil y complicado. Espero que, como dije en algún momento de la gala, esta sea recordada como la gala de la recuperación de nuestra industria y del mundo en general. Queridos compañeros, nos vemos en Valencia el año que viene. Pero antes nos vemos en el cine.

Antonio Banderas es codirector, coguionista y copresentador de la gala, junto a María Casado.

Sobre la gala de los 35 Premios Goya



Antonio Banderas y María Casado, directores, presentadores y guionistas de la gala. Foto: Alberto Ortega



Alfombra roja











rtve

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35
CaixaBank

divina seguros

STARVIEW style

CaixaBank

divina seguros

STARVIEW style

rtve

PREMIOS GOYA 35

PREMIOS GOYA 35

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35

divina seguros

STARVIEW style

STARVIEW style

CaixaBank

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35

rtve

STARVIEW style

CaixaBank

CaixaBank

divina seguros

rtve

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35

CaixaBank

divina seguros

divina seguros

STARVIEW style

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35

rtve

PREMIOS GOYA 35

















Fotos Kiti Mánver, Marta Nieto y Roberto Álamo, Jose Coronado, Paz Vega, Marisa Paredes, Emma Suárez, Antonio de la Torre, Jon Kortajarena, Hiba Abouk, Belén Cuesta y Marta Etura: Alberto Ortega

Foto Juana Acosta: Xabi Goitisoló

Foto Natalia de Molina cedida por Givenchy Beauty: Jor Martínez

Foto Najwa Nimri: Ana Belén Fernández

Foto Javier Cámara Miguel Córdoba

Foto Milena Smit: Andrés García Luján

Foto Candela Peña: Adrián Madrid y Redondo Brand

Foto Fernando Valdivielso: Juan Naharro (Getty Images)

Desde un paso de peatones

MARINA PARÉS Y DAVID PÉREZ SAÑUDO

Ane comenzó en un paso de peatones; después, en una cafetería. No era todavía una historia, era una idea: una chica desaparece en el País Vasco de finales de los 2000. Aún no sabíamos de qué se trataba exactamente, pero sí que teníamos una pregunta clara en la cabeza: ¿cómo afecta el contexto político, social, a la vida cotidiana de los habitantes por mucho que se quieran distanciar de este? Y, más tarde, la otra gran pregunta se fue revelando: ¿qué significa quererse, conocerse en la familia? ¿Se puede desear querer, pero no saber cómo hacerlo?

Con estas preguntas nos pusimos a trabajar -a hablar, que es como trabajamos-. Horas y horas de caminar, debatiendo quiénes eran Ane, Lide y Fernando. Cómo se relacionaban entre ellos, qué querían estos personajes que, a base de paseos, se transformaron en personas, en compañeros de camino. Qué querían, qué buscaban estas personas a las que la vida parecía haberles dejado atrás en este Euskadi de principios de siglo. Y, tras estas infinitas charlas, llegaron los ping-pong entre los dos de escaleta, de sinopsis, de escenas dialogadas, de versiones de guión que nos iban revelando lo que queríamos contar exactamente.

Pero no habíamos trabajado nunca juntos y, no solo era nuestro primer largometraje, sino también de la productora y de casi todo el equipo. Así que en 2018 pudimos rodar un cortometraje, homónimo, para enseñar lo que queríamos hacer. Y también, para utilizarlo como un laboratorio donde probar qué nos interesaba contar y cómo antes de llegar al largo, si es que llegábamos. Por aquel entonces pensábamos en el realismo mágico, en una historia donde lo fantástico tuviera cabida y donde nos pudiéramos acercar al tono de fábula. Pero pronto nos dimos cuenta de que lo que nos interesaba estaba en un realismo mucho más sucio, mucho más de calle, cotidiano. Así, el cortometraje quedó estancado en 2018, mientras que el largometraje continuó evolucionando hasta finales de 2019. El corto se convirtió en un momento congelado del proceso de creación de *Ane*.

Mientras, fuimos solicitando laboratorios de guión y analistas. Para esto contamos con el apoyo impagable de Joanes Urkixo, Mar Coll y, finalmente,

gracias a la selección en La Incubadora, con el de Borja Cobeaga.

Pasito a pasito, desde aquel paso de peatones hasta el 6 de marzo, fuimos escribiendo *Ane*. Seguramente, si hubiéramos vislumbrado el final de este camino en aquella cafetería, o nos hubiéramos reído de incredulidad o nos hubiera sobrepasado. Y, quién sabe, quizá jamás hubiéramos empezado a caminar y a hablar.

Para nosotros, conseguir un Premio Goya con la primera incursión en el largometraje supone algo inexplicable. Es cierto que cuando obtuvimos la nominación descubrimos lo que significan los Goya, su impacto mediático, la relevancia profesional y, sobre todo, el interés social. Trascienden lo meramente cinematográfico y generan curiosidad en el entorno más próximo, en nuestras ciudades de origen, en las personas con las que uno se cruza a lo largo de su vida. Desde que se anunciaran las nominaciones hemos recibido el sentir de las personas que nos quieren, y nos hemos aproximado a la fecha clave con el mimo de todo el equipo técnico y artístico, de los amigos, familiares, instituciones... Y entonces llega el 6 de marzo y nos conceden el Goya. Todo se pone patas arriba. Porque recibir un Goya no es recibir un trofeo. Son cientos de mensajes, de llamadas, abrazos (robados por consecuencia del momento pandémico), lágrimas, euforia. También es reconocimiento público, orgullo institucional, mejora de la percepción que tienen de uno desde dentro de la profesión.

Hemos recibido un Goya con nuestro primer trabajo de formato largo. No estábamos habituados a la exposición que supone estrenar una película, al nivel de actividad periodística que se genera, a estar "en el foco". Ha sido pasar de cero a cien. Una satisfacción gigantesca. Ha sido, en conclusión, una de las alegrías más poderosas de nuestras vidas. Indescriptible. Y, sobre todo, irreplicable por único y por ser la primera. Y por todo esto queremos agradecerlo enormemente a toda la Academia, por haber creído que éramos merecedores de tan prestigioso galardón.

*Marina Parés y David Pérez Sañudo,
Goya a Mejor Guión Adaptado por Ane.*





Foto: Papo Waisman



Alberto San Juan, Marta Nieto y Antonio Velázquez. Foto: Alberto Ortega

¡Cuidado con Nathalie!

RAMÓN BAREA

CUANDO trabajas con ella te cuenta algunas cosas del personaje, pero la mayoría se las calla, se las guarda dentro y te sorprende cuando menos te lo esperas. Hay que tener cuidado con ella porque siempre va un poco más allá de lo que entiendes, de lo que imaginas, de lo que esperas, de lo que pone en el guion. Como la vida misma.

Se tiene la sensación, trabajando con ella, de que no es la actriz la que piensa, sino que es directamente el personaje; esto te lleva a compartir la interpretación con ella, con la inseguridad de que hablas directamente con el personaje que Nathalie interpreta. Hermosísimo riesgo que provoca, y que te obliga a jugar con tu parte más espontánea. Me ha gustado jugar en serio con ella a esto de la interpretación.

Ramón Barea, actor y compañero de reparto de Nathalie Poza en La boda de Rosa.

La complejidad de Alberto

GRISELDA SICILIANI

Lo primero que me aparece al pensar en Alberto San Juan es una sonrisa de esas que cargan muchos colores.

Alberto no deja que nada se vuelva solemne, absolutamente nada. Ni lo mas profundo, ni lo mas sagrado, ni lo político, ni lo erótico, ni lo doloroso. Nada. Y esa es una cualidad que admiro en cualquier ser humano. Si, además, se trata de un actor maravilloso, que entiende la comedia como algo muy serio, y que provoca una explosión de carcajada con solo una mirada en el momento preciso, entonces esto ya es una fiesta.

Por su singularidad, a veces, pareciera que Alberto está en otro mundo, en su propio planeta. Pero quien se detenga a observarlo

un poco más podrá notar que tiene los pies sobre esta tierra y la mirada puesta en los que lo rodean. Él siempre va a estar para el que lo necesita.

Compone canciones, canta, toca la guitarra, escribe, dirige y hace tantas otras cosas, ¡y además es *guapérrimo!* Pero lo más hermoso de Alberto es su complejidad.

Su enorme talento y curiosidad lo convierten en un niño grande de esos con los que quiero jugar todo el día. Toda la vida.

Griselda Siciliani es actriz y compañera de reparto de Alberto San Juan en Sentimental.

Jone Laspiur, el descubrimiento

CON AKELARRE Y ANE, QUE LE VALIÓ EL GOYA A LA MEJOR ACTRIZ REVELACIÓN, LA DONOSTIARRA ES UNO DE LOS TALENTOS DEL MOMENTO

CHUSA L. MONJAS

JONE Laspiur sabe que, a los 25 años, es muy probable que lo mejor esté aún por llegar. La intérprete donostiarra, uno de los talentos con mayor proyección del momento, ha entrado a formar parte de la lista de intérpretes que han ganado el Goya a la Mejor Actriz Revelación.

Un premio que ha disfrutado muchísimo y que logró por *Ane*, una de las dos películas que rodó en 2020, año que arrancó con *Akelarre* y continuó con este retrato sobre la incomunicación de una madre y su hija adolescente. Un papel que ha sacado del anonimato a esta joven que estudió Bellas Artes y que ponía voz a los coros de un grupo de música de San Sebastián, su ciudad.

Como en las buenas historias, todo comenzó con una casualidad. Laspiur, que había hecho talleres de teatro, fue a tocar con su grupo al pueblo de sus padres, Eibar, concierto que "entusiasmó" a la compositora Maite Arroitauregi, quien le comentó que estaban buscando chicas con experiencia en música y baile para una película. Ella daba el perfil y, desde Perú, donde viajó con un proyecto de colaboración, envió un vídeo "malísimo" que se hizo a sí misma. 800 chicas se presentaron al casting y ella fue una de las que formó parte de este grupo de jóvenes vascas acusadas de brujería en 1609, la historia que cuenta *Akelarre*.

Tampoco esperaba estar en *Ane*, producción para la que hizo pruebas "junto a chicas que tenían experien-

cia y a las que admiro". A los suyos les dijo: "no os hagáis ilusiones porque no creo que salga". Salió y fue la adolescente introvertida y con muchas preguntas sin respuesta en el que es el primer largometraje de David Pérez Sañudo. Rodado en Vitoria y en euskera, *Ane* la hizo mirar hacia atrás, "reconstruirme con mi yo de 17 años y entender a su agobiada madre cinematográfica, Lide (Patricia Lopez Arnaiz)". "Me encantó trabajar con ella. Desde el día que hicimos la prueba hubo una química muy potente entre nosotras. Tiene una presencia muy fuerte, muy potente, hay mucha verdad y una parte misteriosa en ella y en el trabajo que hizo. Creo que tiene una carrera por delante bonita y que va a currar mucho", dice Lopez Arnaiz.

"Es una película fresca que muestra personajes reales, con sus contradicciones e imperfecciones", ha explicado la joven actriz, para quien fueron fundamentales las conversaciones que mantuvieron el director, los guionistas, su compañera en la gran pantalla y ella misma. "Pasamos muchos ensayos hablando, para intentar entender las razones para los impulsos de estos personajes".

Akelarre fue "un máster intensísimo de interpretación, de ver cómo se hace el cine"; y filmando *Ane* se sorprendió cada día descubriendo cosas. "Se da mucha información de mi personaje a través de la mirada de los otros, sobre todo de mi madre". Cuando vio las imágenes de lo que había hecho Patricia Lopez Arnaiz, "supe que el trabajo que yo había hecho encuentra coherencia con el suyo", ha confesado.

Después de conocer, vía telemática y desde una casa rural en Burgos junto al equipo de la película, que había ganado la estatuilla que dedicó a las personas que le han ayudado en su camino y sobre todo a su madre, "por transmitirme la espontaneidad y alimentar siempre mi imaginación, la creatividad y el arte", ha recibido muchas felicitaciones. Las que más la han llegado han sido "las de gente cercana de mi barrio como el tabernero, el vecino con el que hasta ahora no había hablado, y las de mis amigos y familiares".

Dos películas, un corto *-Polvo somos-* y varios capítulos de la serie *Alardea* han contado con Laspiur. Decidida y valiente, está en un momento en el que tiene clara su opción: seguir trabajando y aprender todo lo que pueda. Viene pisando fuerte, y tiene varias propuestas a las que tiene ganas.



Foto: Papo Waisman



Adam Nourou, Belén Cuesta, Antonio de la Torre y María Barranco. Foto: Alberto Ortega

El rostro de un Goya histórico

ADAM NOUROU ES EL PRIMER INTÉRPRETE NEGRO QUE RECIBE UN GOYA

MARÍA GIL

ADAM Nourou ha hecho historia. A sus 18 años, el joven francés es el primer intérprete negro en alzarse con un Premio Goya en los 35 años de existencia de los galardones. Una barrera que ha roto encarnando a Massar, un adolescente somalí que ayuda al pequeño Adú, que da nombre a la película, en un viaje desesperado desde África a Europa huyendo de la violencia de Camerún.

"La película es para hacer pensar, porque en el mundo hay muchos niños que viven así", aseguraba el ganador más joven de esta edición, cuyo personaje se inspira en el caso real de un refugiado que tuvo que huir de Somalia para evitar las violaciones a las que le sometía su tío. Cruzó el desierto del Sáhara solo, terminó en Libia como esclavo y, tras escaparse, llegó a Marruecos, donde prostituyéndose consiguió el dinero para pagar la patera y alcanzar el Viejo Continente.

Una historia desoladora que suponía una gran responsabilidad para Nourou, quien todavía era menor de edad durante el rodaje y que tras todo el proceso, cuando se ve en la gran pantalla, celebra confirmar que su personaje de adolescente listo, bondadoso, y con ingenio para salir adelante en todo

tipo de situaciones, pero también con cicatrices del pasado, "es como lo imaginé".

Llegó al segundo largometraje de Salvador Calvo a través de un cásting en París, cuyo resultado fue que debía venir a España para otra prueba, que le dio su primer papel importante en el cine -antes solo había hecho pequeñas apariciones y figuración-, y que ha supuesto su 'revelación' en este año atípico.

Y de nuestro país... a Benín, escenario en el que también se filmó *Adú*. El continente africano no es ajeno a Nourou, cuyos abuelos son de origen comorense y se establecieron en Francia en busca de una vida mejor, y que había visitado Comoras junto a sus padres.

El actor galo, que habla un poco de español, espera que la cinta ayude a concienciar a los espectadores sobre el drama de la migración y cómo las mafias se aprovechan de personas que solo buscan un futuro. Y del *feedback* que ha recibido se queda con "los comentarios de hombres y mujeres que te dicen que la película es real, es verdadera".

El Goya a Mejor Actor Revelación lo recibió emocionado, entre la alegría y los saltos de los amigos que le acompañaban la noche del 6 de marzo, y lo dedicó a su madre y a su padre, a quienes atribuye todas las alegrías que están llegando y este reconocimiento al otro lado de los Pirineos. "Durante el rodaje estaba siempre con su padre, al que estaba muy unido y que murió hace un año por la covid-19. Cuando supo que estaba nominado, me llamó llorando y me dijo: 'esto es cosa de mi padre'", revela el director.

La estatuilla del pintor aragonés tiene un lugar reservado en casa de su madre. "Si yo he llegado hasta aquí ha sido por ella", tiene claro Nourou, que señala como ídolo a Will Smith y ha descubierto gracias al filme que verdaderamente quiere dedicar su vida a la interpretación. El Goya es solo el principio de todo lo que está por venir.

**LUIS LÓPEZ CARRASCO
Y SERGIO JIMÉNEZ**

**“El año
del descubrimiento
es una memoria
social”**

ENRIQUE F. APARICIO

EL 3 de febrero de 1992, España estaba invadida de ‘Curros’ y ‘Cobis’. La euforia ante los inminentes Juegos Olímpicos y la Exposición Universal atravesaba el país, de Sevilla a Barcelona, en un tren de alta velocidad. Ese día, mientras todos los ojos estaban puestos en los actos que debían confirmar la madurez y la prosperidad de la adolescente democracia española, el parlamento autonómico murciano ardió. La situación de incertidumbre laboral en la ciudad, en plena crisis industrial y con una pérdida enorme de puestos de trabajo, llevó las protestas hasta la histórica sede de la institución en Cartagena. Luis López Carrasco recorre en *El año del descubrimiento* la

situación que provocó la revuelta y sus consecuencias. Jugando con la estética noventera y en pantalla partida, la cinta, ganadora de dos goyas -Mejor Película Documental y Mejor Montaje para Sergio Jiménez- propone un mosaico de intervenciones en primer plano, donde “el relato” está por encima de la imagen, en un filme que montaron “casi de oídas”.

El Goya a Mejor Montaje de *El año del descubrimiento* es el primero de un documental más allá de su categoría. ¿Quiere eso decir que en su montaje está el núcleo de esta obra?

Sergio Jiménez: Es significativo. El tándem dirección-montaje es fundamental, existe desde que existe el cine,



Fotos: Papo Waisman

así que tiene sentido que la primera vez que se premia algo técnico sea el montaje.

Luis López Carrasco: Cuando reconoces el montaje de un documental, desde mi punto de vista, estás premiando a todo el equipo técnico. Además, en el documental el montaje también es guion, así que se está premiando su concepción, su estructura narrativa. Lo que más me sorprende es que haya ganado una película de tres horas y veinte minutos en pantalla partida, tanto una categoría como otra.

SJ: El premio a montaje lo siento como compartido, porque Luis y yo hemos montado a cuatro manos, dos cere-

bro y dos latidos. Era imposible abarcar esta película de otra manera.

La propuesta de la cinta consiste en explicar unos hechos a través del discurso de sus testigos. ¿No es la selección de esos testigos ya una decisión de montaje?

LLC: Teníamos cincuenta personajes y en la película salen cuarenta y cinco. Una película como esta es en un 80% su *casting*, porque determina el resultado. Las preguntas formuladas en el casting, que son guion puro y duro, encuentran el relato que estamos buscando. A partir de ahí, la selección del material es un acto creativo, un acto de escritura, y por lo tanto también un acto que pertenece al montaje. Son procesos hermanados.

Pasaba algo similar en *El futuro* [ópera prima de Carrasco, también con Jiménez en el montaje]: ¿el guion es el casting? ¿El guion es encontrar el tono? ¿El guion es ver las películas adecuadas? Es difícil de precisar.

SJ: Desde el principio teníamos el compromiso férreo y sincero de que todos los entrevistados aparecerían en la medida de lo posible, y efectivamente casi todos entraron. De la misma manera, en paralelo, decidimos no sobreeditar la película. La gente tenía que tener su propia voz: con sus silencios, sus toses, parpadeos, lo que fuera. Solo nos permitíamos un corte cada cuatro minutos.

LLC: Más difícil que montar la doble pantalla fue, cuando llevábamos ya siete meses de montaje, empeñarnos en que en la última parte tenían que aparecer todas las empresas en crisis. Hubiera facilitado mucho el montaje quitar una de ellas, y dejarlas en dos. Pero esa gente que había venido y nos había explicado su historia se merecía estar en la película. Eso hizo que los dos últimos meses de montaje fueran difícilísimos. Teníamos un compromiso que va más allá de lo cinematográfico, porque si fuera por lógica cinematográfica hubiéramos dicho: todos estos fuera. Que así ya tenemos la película perfecta y con una duración de dos horas cincuenta. Nos rompimos la cabeza para resolver ese puzzle.

¿En qué momento se decide usar la pantalla partida, la yuxtaposición de imágenes? ¿Cuál es su intención?

SJ: Como el dispositivo de rodar en un bar facilitaba la producción, Juan Alba, el ayudante de montaje, estuvo todos los días allí digitalizando las cintas de Hi-8 con que se rodó -y que ayudaban a esa ilusión de imágenes atemporales-. Yo fui los primeros dos días y los dos últimos. Juan y yo estábamos revisando esas cintas, a tiempo real por si algo fallaba, y en un momento dado, estába-

mos revisando la grabación a dos cámaras una al lado de la otra. Pensamos que era una composición preciosa. Probamos a sustituir la segunda pantalla por otra cosa, y quedó el relato en un lado y unas imágenes en la otra que elevaban nuestra experiencia como primeros espectadores de la película. Se lo comentamos a Luis y le gustó mucho, pero dejamos respirar la idea unas semanas. Cuando nos metimos en montaje, volvimos a probar y lo vimos claro. Esta es una película donde el viaje dialéctico es más importante que el estético. La importancia está en el rostro, en el verbo y la palabra.

LLC: Pasó algo que excedía el planteamiento riguroso que teníamos: planos cerrados, primeros planos, un espacio cerrado... Vimos varias secuencias, algunas más de discusión y otras menos narrativas, y en ambos casos la experiencia se amplificaba con la doble pantalla. Fue maravilloso que producción, Luis Ferrón, estuviera a favor de que nos la jugáramos. Montamos un par de secuencias a una pantalla y a dos para mostrárselas, y apostaron por ello. La libertad creativa que nos da La Cima es única.

SJ: No nos ponen aranceles de ningún tipo. Y lo necesitamos, porque nosotros pensamos más en gente que en público, más en espectadores que en audiencia. Queremos llegar siempre a la mejor pieza posible que pueda nacer de los corazones de los implicados.

LLC: Esta película, además, teníamos claro que habla de una realidad social que tiene que ser comprensible. La película tenía que tener claridad expositiva. Por eso introdujimos cartelas, mapas, infografías... Queríamos que personas similares a las que aparecen en el filme pudieran ser su público.

Fueron nueve días de rodaje y nueve meses de montaje. ¿La película fue cambiando mucho en el proceso?

LLC: Tendríamos que revisar la documentación para saberlo, porque fue un proceso sumamente largo. Raúl [Liarte] y yo incluso hemos escrito un guion basado en las treinta entrevistas de documentación que hicimos para la película, antes de los *castings*. De esas entrevistas nació una estructura narrativa que consistía en un día en ese bar, de los desayunos a la noche. Ya existía entonces la estructura en tres actos y el último ya consistía en que los protagonistas históricos de los hechos los contextualizaran. Eso estaba bastante trabajado. A partir de ahí, en rodaje le decía a la gente, que se solía reír, que la película duraría entre tres y seis horas. Pero era sencillo: son cincuenta personajes, a poco que cada uno salga cinco minutos, son 250 minutos. La coralidad y la complejidad de la película iban a condicionar su duración, eso estaba claro, porque este filme es una memoria social. Un recorrido de ochenta años.

Cuando yo soñaba con la película, soñaba con esta película. Mi miedo era conseguir que la gente se comportara de cierta manera delante de una cámara, pero lo que quería conseguir es lo que sucedió. Eso contando con todas las aportaciones del equipo técnicos y de los entrevistados, claro.

Los hechos de los que se habla, los problemas que trata la cinta, están casi en su totalidad en fuera de campo. Hasta el final no vemos una imagen de aquello que se explica. ¿Cómo creéis que modifica eso la relación del espectador con lo que se cuenta?

SJ: Teníamos muy claro que el viaje era dialéctico. Desde los primeros visionados, descubrimos que estábamos montando casi de oído. El relato es lo mágico de la propuesta, aunque no sea tan vistoso como la doble pantalla. A esa gente hablando y recordando la podrías ver con los ojos cerrados. El montaje

consistía en que las cosas dialogaran entre ellas: tanto el fuera de campo o las pantallas en negro como los diálogos, los textos, las imágenes... Más que con primeros planos, planos generales o contraplanos, hemos montado palabras, hechos y confesiones. Con eso hemos dibujado el mapa imaginario de lo que pasó ese día.

LLC: Hay una promesa narrativa al inicio de la película, la de que vamos a hablar de algo. Pero ese algo no llega hasta la tercera parte. Y el último plano de la película es una imagen de eso de lo que se lleva hablando toda la película. Pero hablar de fuera de campo es meterse en un berenjenal, porque ¿la pantalla B es el fuera de campo de la A? ¿Puede haber fueros de campo sonoros?

En el montaje de *El año...*, de alguna manera, también hay unas imágenes que todos tenemos en la cabeza, las de esa España de 1992 triunfante. ¿Cómo se relaciona con esa concepción mental del año de la Expo, de las Olimpiadas... pero también de Alcàsser?

LLC: Y de la fundación del IBEX35, y de la firma del Tratado de Maastricht. También del asesinato de Lucrecia, el primer asesinato racista salvaje, el mismo día de los de Alcàsser. Éramos conscientes de que estábamos haciendo una película sobre un asunto que se había tratado de manera vaga y genérica: la reconversión industrial. Un asunto que afectó a 800 mil puestos de trabajo en España. Se ha tratado en *Los lunes al sol* o *Pídele cuentas al rey*, pero en general es un asunto ignoto. Solo por eso había un planteamiento de lectura. Había algo de desmontar un mito, un mito glorioso, de progreso. Lo que mostramos es uno de los contraplanos posibles a ese mito. ¿Cuántas Españas había en 1992 que no formaban parte de la imagen oficial? Ellos mismos lo decían: 'el que se mueva, no sale en la foto'.

Contraste de dos culturas

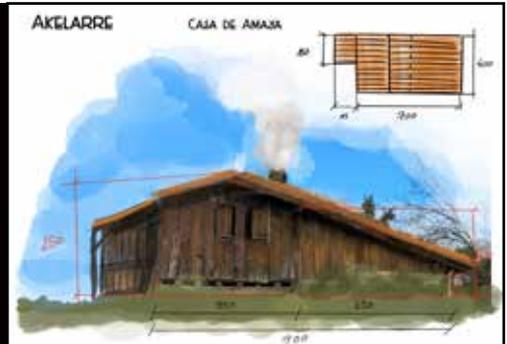
MIKEL SERRANO

EL trabajo de dirección artística de *Akelarre* consistió, desde su inicio, en dar forma a la confrontación de dos culturas, una premisa que Pablo Agüero –que además de director es el guionista del filme– tenía muy clara. La forma de vida de las protagonistas de la historia debía mostrar rasgos muy locales, actitudes aún paganas y con marcado espíritu matriarcal que estéticamente decidimos vincular, junto con el director de fotografía Javier Agirre Erauso, a espacios abiertos y luminosos donde la naturalidad y la naturaleza predominaran. Como resultado del imprescindible trabajo de documentación que se realiza en todo proyecto, fuimos construyendo un asentamiento de pescadores donde situar sus cabañas y el lugar donde debían desempeñar diferentes trabajos como el tratamiento del lino o el cáñamo que después tejerían y tintarían usando técnicas y útiles propios de la época. Las piezas de tejido tintado que resultaban de esta última acción, junto con el vestuario que diseñó Nerea Torrijos, nos proporcionaron los elementos de color de los que nos valimos para contraponer los ambientes del mundo de las chicas a los del mundo carente de color que se impone de forma invasiva y autoritaria en la película con la llegada de la figura del Juez Rosteguy y sus procesos de brujería. Los espacios ya cerrados donde transcurren las torturas y el juicio a las protagonistas son localizaciones naturales que transformamos en lienzos en blanco y negro que van bañándose de forma gradual por la luz del fuego.

El planteamiento de los decorados de *Akelarre* fue el de buscar que los espacios, sobre todo aquellos que carecían de color, tuvieran una base fuertemente expresionista a la que añadir una ambientación sobria en cuanto a cantidad de elementos. Para conseguir este objetivo, se trabajó mucho en la elección de las texturas de los materiales empleados en la construcción, así como en las de los elementos de atrezzo, muchos de ellos producidos expresamente para la película, y en las de los tejidos utilizados en la confección del vestuario.

Para el equipo, la obtención del Goya representa algo muy bonito. Es un importante reconocimiento a un trabajo hecho con el máximo entusiasmo y la máxima dedicación y supone, sin duda, una satisfacción que es la motivación extraordinaria para afrontar nuevos proyectos.

Mikel Serrano, Goya a Mejor Dirección Artística por Akelarre.



<p>TONOS TEXTILES NEUTROS/AZULES</p>	<p>EL MERCADO NEUTROS/AZULES EN DECORACIÓN Y VESTUARIO</p>	<p>TONOS ATREZZO ATREZZO INTERIORES COCINAS CON FUEGO</p>	<p>TONOS DE MADERA MARRONES OSCUROS TONOS DESATURADOS NO AMARILLENOS NO ROJIZOS</p>
	<p>"piedra de Baztán" con tono rosáceo</p>		



La gala

















Pedro Almodóvar, Penélope Cruz, Alejandro Amenábar, Paz Vega y J.A. Bayona. Foto: Alberto Ortega

La Orquesta Sinfónica de Málaga, dirigida por Arturo Díez Boscovich. Foto: ©Alberto Ortega

Nathy Peluso canta 'La violetera'. Foto: Ana Belén Fernández

Vanesa Martín acompaña el In Memoriam con 'Una nube blanca'. Foto: Ana Belén Fernández

Diana Navarro y Carlos Latre homenajean a Luis García Berlanga. Foto: Ana Belén Fernández

La cantante Aitana interpreta 'Happy Days Are Here Again'. Foto: Ana Belén Fernández

Los abanicos flamencos del ballet de la Escuela Superior de Artes Escénicas de Málaga reciben a Ángela Molina. Foto: Alberto Ortega

Jaime Chávarri entrega el Goya de Honor a Ángela Molina. Foto: Miguel Córdoba

La enfermera Ana María Ruiz entrega el Goya a Mejor Película. Foto: Alberto Ortega

Antonio Banderas y María Casado cierran la gala caminando por baldosas amarillas. Foto: Ana Belén Fernández

Triunfo colectivo

ARÁNZAZU CALLEJA

TENGO muy presente estos días la primera conversación que tuve con Maite, cuando me llamó para proponerme colaborar con ella en la banda sonora de Akelarre. Me dijo: "no nos conocemos personalmente, pero quiero trabajar contigo". No lo dudé. La había escuchado en directo y era una fan declarada. Así que, sin saber lo que estaba por venir –a todos los niveles–, le dije que sí.

Maite había compuesto las canciones que cantan las brujas. Una vez terminado el rodaje y avanzado el montaje, me tendió una mano. La agarré (fuerte), y juntas compusimos la música incidental. Lo que a priori resultó un desafío difícil de abordar se convirtió en un viaje maravilloso lleno de retos, dificultades, entusiasmo y mucha, mucha pasión por el cine. Aún seguimos cogidas de la mano, elkarri eskua emanda, para darnos el permiso de disfrutar del reconocimiento que supone este premio.

Akelarre me ha traído muchas cosas a nivel profesional, pero, sobre todo, lo ha hecho a nivel humano. Me ha permitido no solo colaborar con una de las creadoras más interesantes del panorama musical estatal, sino además conocer de cerca la labor de compañeras de campos que las compositoras, normalmente, no compartimos (Sara Mazkarian, ayudante de dirección; Nerea Torrijos, diseñadora de vestuario; Myriam Pérez Cazabon, coreógrafa; Lara Izagirre...). Así, hacer cine se convierte en algo aún más enriquecedor.

Es un orgullo saber que este Goya, además de premiar nuestro trabajo, ayuda a visibilizar la dificultad que supone ser mujer en un sector tradicionalmente tan masculinizado como el de las bandas sonoras. Para nosotras la dificultad es doble, ya que trabajamos desde un lugar poco académico. La mirada condescendiente de lo normativo siempre ha estado ahí, incomodándonos y retándonos. La marginalidad puede hacernos libres, si conseguimos integrarla y aceptarla como aliada. Tenemos que luchar por ello. Por eso este Goya es un pequeño gran triunfo colectivo.

Aránzazu Calleja, Goya a Mejor Música Original junto a Maite Arroitauregi, por Akelarre.

MAITE ARROITAJAUREGI



Ilustración de Maite Arroitauregi para ACADEMIA

Don Francisco ya está en casa

ROZALÉN

Estoy abrumada, en shock, feliz, llorona. Costó mucho trabajo crear esta canción y fue gracias a muchísimas personalidades bellas y talentosas. Lo que más me están repitiendo es 'te lo mereces' y 'lo celebré como si me lo dieran a mí'. Sentirme querida y que os alegréis por mis alegrías, eso sí es un premio. Viniendo de la música, en la vida pensé que me iban ni a nominar. Para mí ya era un regalo que Iciar Bollain me llamara para contar esta historia, en la que yo pude aportar algo de autobiográfico, esa incapacidad que tengo para decir 'no' a las cosas, de querer todo el rato que me quieran. Y ya voy entendiendo que no puedo gustar a todo el mundo. 'Que no, que no' nació gracias a muchísima gente, la hicimos con la Sonora Santanera, 30 músicos mexicanos en pleno confinamiento. La canción estaba llegando a la gente y eso ya era un premio, pero lo del cabezón sí que no me lo esperaba. Gracias de corazón por este sueño.

Rozalén, Goya a Mejor Canción Original por 'Que no, que no' para La boda de Rosa.

FOTO: Pappo Waisman





VENGO de una familia de cineastas de un país pequeño a nivel cinematográfico, como es Bolivia. Mi padre estaba siempre con una cámara colgada y mi madre con los audífonos. Teníamos un laboratorio en casa donde revelábamos y copiábamos las fotos hechas por mi padre, y ahí pasábamos horas y horas los fines de semana. Somos tres hermanos, a cada uno le tocaba una bandeja.

Ellos me transmitieron el amor por el cine. Primero estudié foto fija en Buenos Aires, posteriormente en La Paz empecé mis estudios en una pequeña escuela recién abierta, la ECA, donde el deseo de dedicarme al cine se afianzó y rápidamente supe que la fotografía era lo mío, lo que se me daba de manera más natural. Especializarme en fotografía me llevó a buscar opciones de formación a las que no podía acceder en mi país, lo que me llevó a poder estudiar en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, de Cuba. Ahí aprendí a resolver todo tipo de situaciones de luz con pocos medios, con lo que tuviéramos, de manera muy sencilla pero muy meditada.

Transportarnos en el tiempo

DANIELA CAJÍAS

Las niñas es mi primera película en España y para mí era muy importante mantener mi esencia. Pilar Palomero, la directora, compartía el gusto por la luz natural y me pidió una luz realista y que la imagen nos transportara en el tiempo.

Uno de los grandes retos era trabajar con niñas, que en su mayoría no eran actrices. Creo que lo más importante es transmitir y pienso que

la emoción de una historia pasa fundamentalmente por los personajes y la empatía que podamos llegar a sentir. Así que decidimos cuidar mucho que la niñas estuvieran cómodas y libres en el espacio, sin cables, trípodes o luces que las pudieran incomodar, así que toda la iluminación y el trabajo de cámara está al servicio de ellas y nos centrábamos en crear atmósferas que pudieran ayudarlas a transportarse y entrar en el tono narrativo de la escena de manera natural.

Queríamos grabar de una manera más cercana al documental que a la ficción; así que otro aspecto importante era la relación de las actrices con la cámara. Había muchas escenas improvisadas y para mantener esa libertad de movimiento, y al mismo tiempo cercanía y naturalidad, toda la película fue hecha cámara en mano.

Pensamos en el formato 1.37:1 porque podíamos centrarnos en Celia y estar muy cerca de ella, además al trabajar con improvisación y cámara en mano, esta relación de aspecto nos permitía seccionar la escena y dar opciones de corte para el montaje. El formato cuadrado también nos ayudó en el viaje a la época, además de darnos mucho juego con la composición.

Haber ganado el Goya con una película independiente y sencilla ha sido la más grande alegría. Ser la primera mujer en ganarlo ha sido un honor y una sorpresa, aunque no solo positiva, puesto que saca a la luz la falta de diversidad en nuestra cinematografía, especialmente en algunos departamentos técnicos.

Daniela Cajías, Goya a Mejor Dirección de Fotografía por Las niñas.

RENFE, UNA DE LAS EMPRESAS
MÁS SOSTENIBLES DEL PLANETA



*Viaja
como
Piensas*



renfe

JOSEFINA MOLINA

Una gala histórica para las mujeres

Por muchas razones, la 35 edición de los Premios Goya puede ser considerada histórica. Y no solo por la presentación de Antonio Banderas, que ya en su momento dijo: "quiero que los Goya 2021 sean especiales, elegantes, dignos y emotivos". Efectivamente su presentación se ajustó siempre a estos criterios expresados, al servicio de un ritmo especial para que nunca decayera la gala por su interés, su tono íntimo, cercano y, sobre todo, sincero. Nunca buscó hacer gracias para las que no están los tiempos que corren, pero sí quedó de manifiesto su fino sentido del humor. Y su interesante sentido de la estética.

La gala puede ser también considerada histórica no solo porque el presidente de la Academia, Mariano Barroso, dijo en un gran discurso algunas verdades muy de agradecer por una mujer que, como yo, ha dedicado su vida a las nuevas artes de la imagen. Sino porque se premió ¡por primera vez en nuestro cine! la labor de una mujer directora de fotografía, Daniela Cajías, por su trabajo en *Las niñas*, de Pilar Palomero, a su vez una mujer que consiguió el Goya a la Mejor Película y Dirección Novel.

¡Se pueden imaginar mi alegría! Tanto tiempo esperando no solo el reconocimiento, sino la mera existencia de una directora de fotografía en las películas del año. Me remito a las palabras de Cristina Andreu, presidenta de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA): "mientras no hay igualdad no hay talento, solo se puede primar el talento cuando hay igualdad entre hombres y mujeres, ahí sí que cabe el mejor".

La boliviana Daniela Cajías, a sus 40 años, no es una desconocida. En 2008 se graduó en la especialidad de Dirección de fotografía en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños. Ha rodado en Bolivia, Cuba, Colombia, Brasil, México y España, y recibido varios premios internacionales. Su reconstrucción de la estética y el formato analógico (4:3) del cine doméstico, incluidos los movimientos de cámara, siempre en mano, para contarnos cómo eran esas niñas aragonesas en 1992, es decisiva para situarnos en el tiempo de nuestra historia y transmitirnos la opresión externa de una adolescente. A esas adolescentes las reconozco verdaderas, auténticas en su confusión, en sus miedos, en sus penas, en sus exageraciones.

Pero no solo por lo dicho se puede considerar histórica la gala: los Goya han premiado a mujeres, esta vez, en una proporción del 50% de las nominaciones premiadas.

Aún entre las que no han sido reconocidas con los premios

mayores existen joyas como *La boda de Rosa*, de Iciar Bollain. En esta divertida comedia rodada en Valencia, la directora de *Te doy mis ojos* vuelve a trabajar en el guion con Alicia Luna, y ambas nos demuestran que no hace falta engolar la voz para decir cosas importantes, que el género de la comedia también sirve para la reflexión profunda y nos dejan bien explicado el decálogo de la autoestima, que tanta falta nos ha hecho siempre a las mujeres. He leído que esta película se va a pasar en las escuelas, ojalá que así sea pues será muy útil para formar a las próximas generaciones en el respeto hacia sí mismas, renunciando a poner su felicidad en manos de nadie.

Quizá entonces seamos capaces de cambiar y preguntarnos, ¿qué mundo queremos? La película de Iciar Bollain me hace recordar lo que Margarita Rivière contestaba en su libro *El mundo según las mujeres*. "Evitar el sufrimiento, aprender de los errores, cultivar la sensibilidad, ejercer la inteligencia, abrir los sentidos y favorecer el entendimiento con los demás". De todo esto está llena *La boda de Rosa*.

Y como broche, el Goya de Honor a la sensibilidad interpretativa y la profesionalidad de Ángela Molina. Sí, fue en verdad una gala histórica, bordada así con hilos de oro a ritmo de abanicos rojos.

Josefina Molina es directora y guionista. Fue la primera mujer que obtuvo el título de Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía.

El 'aquelarre' de Goya

NEREA TORRIJOS

UNO de los mayores retos de *Akelarre* fue tener que vestir a casi 200 figurantes en la secuencia de la playa, cuando los marineros zarpan a Terranova, una secuencia que finalmente no se montó.

El director quería una gama muy clara de color, y conseguir todos los trajes para esa secuencia, sin salirnos de la gama de color y conseguir algo realista, fue un desafío.

También lo fue recrear bien los tocados de la época. Es complejo conseguir plasmar la realidad de una forma orgánica, ya que eran tocados muy complicados, poco vistos, y me daba miedo que quedase un poco teatral... pero lo conseguimos, funcionan perfectamente y creo que suman mucho al diseño de *Akelarre*.

La inspiración para esta producción me vino por dos vías: el primer lugar el folclore vasco, la historia del verdadero proceso de Logroño. Empecé a leer los libros que Pierre de Lancre, que es nuestro juez Rosteguy, escribió una vez se fue de Navarra. Era un tema que ya conocía, desde luego era inspirador y pude documentarme bien desde ahí.

Y el segundo fueron los cuadros y pinturas tenebristas de la época. Fueron varios artistas... empecé a estudiar la luz, los colores, cómo podríamos mezclar la idea que Pablo Agüero tenía más conceptual con nuestra identidad vasca, que en esa época era bastante distinta a la hora de vestir.

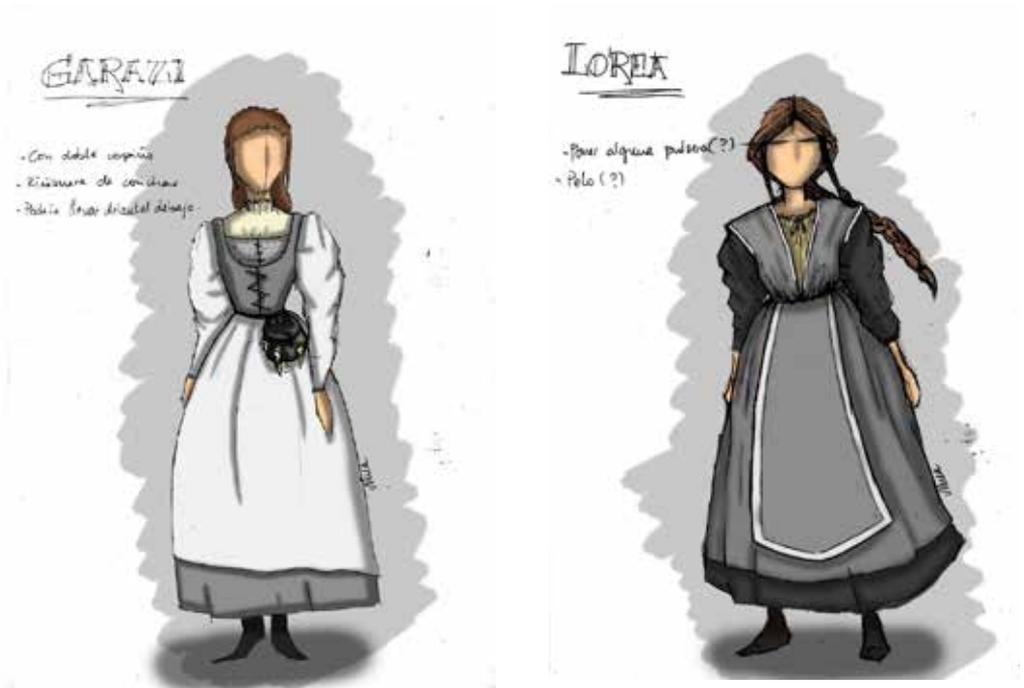
Y, sobre todo, mi inspiración curiosamente fue 'El aquelarre' de Goya para nuestro *Akelarre*. En el centro del cuadro aparece una chica que lleva una falda amarilla, como el vestido que después viste Amaia Aberasturi. Para mí Amaia representa a esa mujer, con un vestido amarillo, que cumple dos funciones muy importantes. La primera, cuando aparece por primera vez dentro de la cárcel, ilumina toda la estancia, ella es la que gana tiempo frente al juez, la referencia para las demás, el sol... la que les da algo de tiempo. Y, sin embargo, una vez llegamos al aquelarre, el fuego tiñe todo de amarillo, convirtiendo a Amaia en una más, fundiéndose todas en una, ya que para realizar esa reunión debía ser así, todas son iguales.

Este Goya ha supuesto para mí una sorpresa y una ilusión inmensa. Estoy muy feliz.

Nerea Torrijos, Goya a Mejor Diseño de Vestuario por Akelarre.



Señora de Lara con el tocado fálico. Foto: David Herranz



Bocetos de vestuario

Pelucas, lastimaduras y tinta

BEATUSHKA WOJTOWICZ Y RICARDO MOLINA

COMO seguramente lo saben, tanto Ricardo como yo hemos hecho nuestra carrera principalmente en Argentina, habiendo participado en decenas de películas. En mi caso ya más de 100.

Estamos muy agradecidos a nuestros productores argentinos por haber confiado en nosotros, y a los productores españoles y franceses por su atención y excelente predisposición y apoyo en todo momento.

El director Pablo Agüero no nos conocía, habíamos hecho con él reuniones por Skype, hablando mucho sobre el proyecto y creando poco a poco los climas de la película.

La idea era que el maquillaje no debía notarse nunca, ya que son las niñas de un pueblo, viven en medio de la naturaleza. Sus rostros deben seguir frescos, naturales.

Luego, cuando estén capturadas, hay una progresión. Los rostros son cada vez más cansados, ojerosos, sucios. Algunas lloran, así que sus ojos se vuelven colorados.

Sus opresores llevan las cabelleras levemente sucias, no se bañaban todos los días.

Las caras están brillantes, neutrales, acaloradas. Estábamos tratando de reproducir la realidad cotidiana de aquella época.

Dos de las protagonistas tenían pelo corto ya antes de empezar a filmar.

Para ellas había que elegir unas pelucas, ya que las chicas habitualmente llevaban cabelleras largas.

Así que pasamos unos días en elegir las pelucas y luego a hacer el color a casi todas las protagonistas.

A las de pelo corto, una vez quitadas las pelucas, les pudimos literalmente hacer un tremendo corte de sus pelos, muy irregular, muy mal cortado. Ellas, amorosas, lo aceptaron. Y había que mantener récord de esos cortes tipo rapado, mal cortado hasta el final.

Amaia Aberasturi llevaba media peluca, lo que nos ayudó en la escena del corte de pelo de ella, que se efectúa solo por la mitad. También lleva una pequeña cicatriz remarcada sobre los labios, como recuerdo de una niña curiosa, inquieta.

Otro gran tema eran las lastimaduras por pinchazos; eran muchos días de rodaje, muchos pinchazos, manteniendo el récord y pequeña progresión, tanto de las lastimaduras como de la suciedad.

Las actrices no se habían depilado desde hacía varias semanas para dar aspecto más natural de chicas de un pueblo pescador y de aquella época.

El director siempre estaba atento a todo. Y siempre estábamos trabajando con él y con el director de fotografía, Javier Agirre, y con la inigualable Nerea Torrijos de vestuario, ya que estás áreas siempre están cercanas entre sí, para producir una buena imagen.

Otro desafío, y creo el más complejo, era que solo disponíamos de una hora de preparación para todos los intérpretes, ya que habitualmente empezaban las seis chicas juntas. Era mucho, sobre todo, cuando ya estaban lastimadas, y sucias.

Trabajamos muy rápido y arduamente, con apoyo de dos asistentes del equipo vasco.

Cada día fue una batalla ganada al tiempo. Por suerte, el resultado quedó impresionante y estamos muy conformes y felices.

Otro de los detalles que cuidamos en el personaje del secretario es que lleva constantemente los dedos de su mano derecha manchados con la tinta, y que se pasa escribiendo y dibujando todo el día. La tinta ya quedó impregnada en su piel y sus uñas son largas y no del todo limpias.

Este premio Goya es una distinción maravillosa. Amamos haber trabajado en el hermoso País Vasco, con su bella gente. Todo el equipo funcionó al unísono, estamos muy felices que el esfuerzo de todos se manifieste en tantas nominaciones y cinco premios. El nuestro es uno de ellos.

Gracias a la Academia y gracias a los que nos votaron.

*Beatushka Wojtowicz y Ricardo Molina,
Goya a Mejor Maquillaje y Peluquería por Akelarre.*



*Arriba: Beatushka Wojtowicz maquillando a Jone Laspiur. Abajo: Ricardo Molina peinando a Amaia Aberasturi.
Fotos: David Herranz*





Foto: David Herranz



El fuego, el viento, la niebla

MARIANO
GARCIA MARTY

SIN lugar a dudas, el fuego es el efecto especial más visible y constante en *Akelarre*. Grandes hogueras de cuatro metros de altura alimentadas por gas. Podemos verlo en la mayoría de planos, y sentirlo en forma de luz en muchos otros.

Recuerdo el trabajo en *Akelarre* como un rodaje duro debido a las localizaciones en el monte de Urbasa y en Sara, las frías noches y el incesante viento que tan poco gusta a cualquier técnico de efectos especiales. Pero eso no impidió que el equipo de DRAMA FX disfrutáramos de nuestro trabajo. De los planos secuencia con sucesión de efectos enlazados, de las amplias nieblas en los bosques, los vientos, las partículas volátiles, los objetos ficticios, retráctiles, y los innumerables detalles que pasan desapercibidos para el espectador.

Mariano Garcia Marty, Goya a Mejores Efectos Especiales junto a Ana Rubio, por Akelarre.

Doblemente sufrido y doblemente satisfactorio

ANA PARRA Y LUIS FERNÁNDEZ LAGO

Nos gusta el cine. Nos gusta contar historias.

Mucha gente, incluso de nuestra propia profesión, piensa que desde nuestra posición no hay aporte creativo en las películas. Que solo estamos para dar servicio a los demás.

Nosotros tratamos de verlo de otro modo. Intentamos aportar desde todas las facetas que construyen una película. Intentamos que nuestro equipo sea lo más completo posible, con gente con experiencia en localizaciones, en cásting, en arte y, por supuesto, en capacidad de organización, en números y en resolución de problemas desde cualquier frente.

Nos gusta sentir que somos un apoyo para todos los departamentos. Y ellos un apoyo para nosotros cuando es necesario.

Películas como *Adú* son el mejor ejemplo de un equipo entregado a superar las dificultades. Rodar en un país sin experiencia audiovisual como Benín, donde nunca antes se

había rodado una película, al menos como nosotros las conocemos, era un reto complicado. En muchas ocasiones nos llevó a reinventar la manera de rodar.

Por poner un ejemplo, conseguir la apariencia que tiene la figuración en esta película, que parezca tan real que muchos piensen que les hemos traído vestidos de casa, lleva un tremendo esfuerzo de búsqueda, de pruebas, de muchas horas de un generosísimo y talentoso equipo de vestuario.

Esto es exactamente igual de aplicable al equipo de arte, que tuvo que agudizar más que nunca su ingenio, o al director de fotografía, que en muchos momentos trabajó con enormes dificultades.

Pero el rodaje de *Adú* en España tampoco se hizo sencillo. Recrear el recorrido de nuestros protagonistas por países africanos o la valla y frontera de Melilla son tareas complicadas que requieren mucha búsqueda, mucho diseño de producción, de la mano siempre del director y el equipo de arte. Y a la vez, conseguirlo hacer con calidad resulta tremendamente satisfactorio.

Disfrutamos cada día al finalizar la jornada, viendo los resultados conseguidos, tanto como sufrimos cada día luchando por tener todo listo para el siguiente. Esto es algo común a todos los equipos de producción, pero en películas como *Adú* es doblemente sufrido y doblemente satisfactorio.

El equipo de producción de *Adú* se siente muy honrado con este reconocimiento de nuestros compañeros al esfuerzo, al trabajo y, esperamos que también, a algo de talento.

*Ana Parra y Luis Fernández Lago,
Goya a Mejor Dirección de Producción por Adú.*



Foto: Papo Waisman

Un viaje emocional y sonoro

EDUARDO ESQUIDE. Sonido directo

PARA mí *Adú* fue un regalo que me permitió fusionar lo personal y lo profesional como una sola cosa, una película necesaria y distinta que me dio la posibilidad de trasladarme a África teniendo un niño de cuatro meses en casa y ver la suerte que tienen algunos simplemente por nacer en otro lugar.

Un desafío sonoro en todos los sentidos, al ser nuestros pequeños actores niños que no habían visto una cámara de cine jamás y había que tratar de 'educarlos' en la dura tarea de hacer frente a

las necesidades de un set de rodaje. Pero no solamente ese era el desafío, había muchos más, un rodaje extremadamente exigente en nuestra atención, siempre en estado de alerta tratando de hacer respetar las necesidades sonoras del rodaje en lugares extremadamente ruidosos y en los que nuestras peticiones no eran comprendidas en absoluto por parte de la población, todo esto tratando de buscar la excelencia en nuestro trabajo. Difícil no, complicadísimo.

JUAN FERRO. Diseño de sonido

LA historia de *Adú* plantea viajes opuestos pero asimétricos, dolorosos e involuntarios.

Por un lado está el de Adú, Alike o Massar, que parten de África para intentar llegar desesperadamente a Europa, y por otro está el de Sandra, Gonzalo o Mateo, que se adentran en un continente africano al que no pueden o no quieren integrarse y comprender.

El mayor reto del diseño de sonido de la película consistía en dotar de personalidad documental a cada una de las paradas de esas travesías (Camerún, Senegal, Mauritania, Marruecos, Melilla) sin perder de vista la necesidad dramática de evidenciar el estado emocional de los personajes que las están viviendo en carne propia.

Junto con el equipo de editores escuché atentamente muchas, muchísimas, horas de

grabaciones de campo realizadas en esos parajes intentando encontrar los elementos más significativos para contar cada secuencia. Así aparecieron los inquietantes insectos de la selva de Camerún, los sonidos musicales de las calles de Senegal o las imponentes llamadas al rezo de Mauritania o Marruecos. También, siguiendo la misma dirección, realicé grabaciones de estudio tanto en Cotonou (donde se rodó gran parte de la película) como en Madrid con grupos de actores autóctonos que ayudaron con sus voces a construir los ambientes de mercados, calles, hospitales, comisarías o aeropuertos.

Espero haber alcanzado mi objetivo haciendo crecer emocional y sensorialmente la compleja experiencia que supone *Adú*.

NICOLAS DE POULPIQUET. Mezclas

LA mezcla fue realizada a cuatro manos, compartiendo con Juan Ferro los diferentes elementos: diálogos, efectos, ambientes, *foley* y música. Hemos tratado en cada momento de ser fieles a cada situación, retratando secuencia por secuencia el viaje de *Adú* hasta nuestro país. Un viaje sonoro por la selva africana, sus pueblos, ciudades... una mezcla envolvente pero sobria, cuidando cada detalle al máximo.

Adú deja mucho que pensar sobre el mundo

en el cual vivimos, que tomemos conciencia de la situación privilegiada en la que nos encontramos y que debemos de luchar por un mundo mejor.

En definitiva, todo un viaje emocional y sonoro el que nos propuso Adú y que terminó con la alegría del Premio Goya 2021 al mejor sonido. Una vez más, ¡gracias compañeras y compañeros académicos!

Eduardo Esquide, Juan Ferro y Nicolas de Poulpiquet, Goya a Mejor Sonido por Adú, junto a Jamaica Ruíz García.



RENE
FURTERER
PARIS

by **Lorena
Morlote**

*Peluquería oficial de la
35 edición de los Premios Goya®*

PREMIOS
GOYA®
35
EDICIÓN

Te esperamos en

*Salón Lorena Morlote
Calle de Velázquez, 69 28006
Madrid · 915 78 12 06*

*Salón Lorena Morlote
Av José Banús, 17 29660
Marbella · 951 45 14 95*

Backstage













María Casado, Antonio Banderas y parte del equipo de los Goya 2021 en la entrada al escenario. Foto: Alberto Ortega

Elena Irureta y Pedro Casablanc. Foto: Alberto Ortega

Pedro Almodóvar, Penélope Cruz y Antonio Banderas. Foto: Miguel Córdoba

Vanesa Martín durante los ensayos de los Premios Goya 2021. Foto: Ana Belén Fernández

Aitana y Antonio Banderas durante los ensayos de la gala. Foto: Ana Belén Fernández

Mariano Barroso y Antonio Banderas. Foto: Alberto Ortega

Un canto a la vida

FERNANDO TRUEBA

HAY un viejo chiste en Hollywood de dos cabras buscando comida en un vertedero de basura, donde una está comiéndose una bobina de película. "¿Qué tal?" le pregunta la otra. Y responde: "Me gustó más el libro".

Por lo que tiene más probabilidades de salir victorioso Orson Welles eligiendo al azar *Badge of Evil* en el kiosco de un aeropuerto, sin ni siquiera haberla leído, que el pobre King Vidor adaptando *Guerra y paz*.

Cuando leí por primera vez *El olvido que seremos* me conmocionó, algo que probablemente le ocurrió a los miles de lectores en todo el mundo que ya han convertido este libro en un clásico.

A lo largo de los años he comprado el libro numerosas veces, en distintos países, en distintos idiomas (francés, portugués, inglés...) para dárselo a amigos muy queridos, no a simples conocidos.

Y de pronto, en una de esas casualidades felices que no suelen darse a menudo -más bien nunca- en la vida de un director de cine, me proponen dirigir la adaptación cinematográfica del libro.

En lugar de saltar de alegría, me preocupé. Nunca había pensado en el libro en términos

cinematográficos. Soy un lector compulsivo, pero mi respeto a la literatura, mi culto a ella, superan al que tengo al cine. Por lo que jamás leo "buscando argumentos para películas". No practico esa forma bastarda de lectura.

El olvido que seremos me parecía un relato muy íntimo, demasiado personal, intransferible, para que pudiese ser llevado al cine. Es una biografía, y también una autobiografía, es un libro de recuerdos, de memorias y sobre la memoria, escrito contra el olvido del título. Pienso que esa voz, ese tono confidencial que puede conseguir la literatura, el cine solo lo puede mimar, simular, reconstruir, recrear.

Por ello, mi primera reacción ante tan 'feliz' ofrecimiento fue de desconfianza, susto, ¿miedo? Y también 'cobardía': ¿cómo 'competir' no ya con el libro, tarea imposible, sino con la impresión que este dejó en todos los que lo leímos?

El otro chiste más exitoso del viejo Hollywood es el de "si tienes un mensaje, ve a la oficina de telégrafos". Tan cierto, tan certero. Pero hoy día sabemos que toda película cuenta algo, que hasta en la más escapista de las comedias existe una visión del mundo, que nada es inocente. Y menos que nada la inocencia. Es-

pecialmente en nuestra 'sociedad del espectáculo', donde una película que contenga media idea se juzga como peligrosa.

Tal vez todo esto pueda sonar a moralismo anticuado en estos tiempos que vivimos de glamourización del mal, de 'el malo', de fotogenia de la maldad, de desprestigio y hasta de escarnio de la bondad...

Billy Wilder me dijo una vez: "Fernando, la virtud no es fotogénica". Pues bien, creí llegada la hora de enmendarle la plana al maestro. Y la figura de Héctor Abad padre y el libro de Héctor Abad hijo eran una inmejorable base para hacerlo.

El olvido que seremos cuenta el choque de trenes entre el bien y el mal, entre la humanidad y la sinrazón, la bondad y la irracionalidad, la civilización y la barbarie. Pero también es, a pesar de todo y por encima de todo, un canto a la vida. La historia de amor de un hijo y un padre. El retrato de un hombre bueno en una época en la que serlo no solo no es fácil, sino que puede ser el mayor de los riesgos. Una época en la que la fascinación por la violencia ocupa de modo continuo nuestras pantallas cinematográficas y televisivas, nuestra literatura y, lo que es peor, nuestra vida cotidiana. Hace poco, con la lucidez de quien también lo ha sufrido en sus carnes, Salman Rushdie lo definía al afirmar que "vivimos una época de ignorancia agresiva"...

Pero decía Diderot que "nada nos cautiva con más fuerza que el ejemplo de la virtud, ni siquiera el ejemplo del vicio". Y también que el arte es "la mejor herramienta para adiestrar nuestra sensibilidad", pues siempre pensó que el arte debe hacernos mejores, que esa es su principal belleza.

Después de haber leído *El olvido que seremos* todos somos algo mejores. Nada me gustaría que los que vean la película también lo sean.

*Fernando Trueba, director de El olvido que seremos,
Goya a Mejor Película Iberoamericana.*

Una larga y saludable vida en salas

ADOLFO BLANCO LUCAS

La distribución de películas es uno de los trabajos más bonitos y emocionantes al que puede dedicarse uno en el cine. No has acabado de estrenar una película cuando tienes otras tres o cuatro en las últimas fases de su lanzamiento. Distribución es una palabra fea. Los que traen, publican y lanzan libros se llaman editores. Nosotros, en el cine, distribuidores, pura logística... ¡Qué mala idea para nuestra profesión haber mantenido perezosamente el término inglés! ¿Quién quiere trabajar en distribución, pura intermediación, cero creatividad? Qué equivocado quien piense eso. Nadie ve más cine, valora más guiones y se esfuerza más en comprender la lógica del espectador que quien tiene como casi única misión acercar una película al público. Nuestro éxito es lograr que el espectador descubra esas obras de las que antes nos hemos enamorado nosotros.

Si cada título es un mundo, el estreno de *El padre*, envuelto en tantas incertidumbres, ha sido una aventura especial para todo el equipo de A Contracorriente.

Desde que vimos la película en Berlín, justo antes de la pandemia, empezamos a planificar su salida en España. Tuvimos la suerte de que el Festival de San Sebastián se fijase en ella y nos brindase esa maravillosa plataforma para presentarla en sociedad en nuestro país, ganando además con una nota impresionante el Premio del Público. Siempre pensamos que Navidad era una buena fecha de estreno, a poco que hubiera cines abiertos.

No es *El padre* una película para cualquier época del año. Es un filme invernal, que retrata un momento de absoluto declive en la vida de un hombre, el drama de esa familia que ha de convivir con alguien que ha perdido la capacidad de razonar.

Los cierres y reaperturas de las salas han marcado este año tan difícil para los distribuidores de cine. Los productores de *El padre* pensaban que España, como el resto de territorios, debía esperar al estreno americano en el mes de marzo. A finales de noviembre nos comunicaron que Sony, es decir Estados Unidos, estaba poniendo todas las objeciones a nuestro plan de estreno. Nos indicaron que teníamos que retrasar esa fecha, trastocando todos nuestros planes.

Solo gracias a una oportuna conversación, llena de argumentos, y la flexibilidad y confianza de un excelente agente internacional de ventas pudimos reencauzar el problema y, antes que nadie en el mundo, salir este invierno, logrando más de 150.000 espectadores cuando escribo este texto. El premio Goya, las nominaciones a los Oscar y un estupendo boca oreja son elementos que están ayudando a una larga y saludable vida en salas de la película. No son circunstancias con las que nos hayamos encontrado. Al fijar la fecha y decidir luchar por ella, nuestro equipo sabía que serían hitos que muy probablemente ocurrirían y nos iban a ayudar. Esta vez salió bien.

Distribuir cine es un privilegio de profesión. Imposible aburrirse con tantas emociones, tantas películas en danza al mismo tiempo. Si este trabajo cayese en manos de grandes corporaciones extranjeras se perdería la diversidad; se estrenaría muchísimo menos cine español y europeo y se arruinaría una parte esencial de nuestra cultura. Este año tan duro ha dejado muy tocados a exhibidores y distribuidores, muy necesitados de oxígeno para tirar adelante. Sería bueno para todos que continúen su trabajo y lo hagan con salud. Está en manos de los gobiernos evitar que el tsunami se los lleve, se nos lleve por delante.

¡Viva el cine en las salas de cine!

Adolfo Blanco Lucas - A Contracorriente Films. Distribuidor de El padre, Goya a Mejor Película Europea.

Para los niños de hoy

PABLO BOSSI

SIEMPRE supimos, como dice la canción, que *La gallina Turuleca* era un caso singular, pero no nos imaginábamos que lo iba a ser tanto. Hemos sido los únicos nominados, y por tanto los ganadores, del Goya a Mejor Película de Animación. Estamos sinceramente agradecidos, aunque nos hubiera gustado compartir la nominación con más compañeros.

Tanto *Filmax* -coproductor de la película- como yo, siempre hemos tratado de apoyar e impulsar el cine de animación. Juntos coproductimos en 2006 *Pérez, el ratoncito de tus sueños* (Goya a la Mejor Película de Animación); y, por separado, hemos producido muchas otras, como *Nocturna*, *El Cid: la leyenda*, *Copito de nieve*, *Paturozito*, *Dibu* o *El arca*.

Siempre hemos creído en el poder de contar historias y trascender fronteras que tiene el cine de animación, y también sabemos que para desarrollar el talento hay que apostar por él.

Como productores sentimos orgullo y emoción por ser parte de este trabajo que, además de este Goya, nos ha dado otras muchas satisfacciones. La película fue finalista a Mejor Largometraje de Animación Iberoamericano en los Premios Quirino, participó en los festivales de San Sebastián, de Mar del Plata, en el Zurich Films Festival y el Ajyal Films Festival en Doha (Qatar); y se ha vendido a más de 70 países en un año marcado por una pandemia global.

La gallina Turuleca es una canción infantil que inmortalizaron Gaby, Fofó y Miliki en España y Latinoamérica. Como productores interesados por crear contenidos para el mercado de habla hispana,

decidimos enfrentarnos al maravilloso desafío de crear a Turuleca como personaje de animación, e inventar, para el cine, su historia para los niños de hoy.

Encaramos este proyecto sin subestimar en ningún modo a los espectadores más pequeños. Ellos buscan diversión, pero sobre todo ver reflejados sus deseos, temores y sueños. Turuleca plantea, con ternura y humor, temas clave en el universo infantil que muchas veces siguen vigentes en el mundo adulto: el ser aceptado, la competitividad, los afectos, la injusticia, los malentendidos; y, sobre todo, trata de encontrar tu verdadero lugar en la vida, por encima de tabúes y prejuicios sociales. Esa fortaleza que irradia Turuleca es la que queremos transmitir a los pequeños y no tan pequeños.

Una gran familia de artistas puso su enorme talento para permitirnos estar hoy aquí. Un equipo encabezado por los directores Víctor Monigote y Eduardo Gondell, que se conectaba diariamente entre Madrid, Barcelona, Valencia, Santiago de Compostela, Vancouver y Buenos Aires.

Por último, quiero compartir este premio con mi socia en Tándem Films, Cristina Zumárraga; con nuestros compañeros de viaje en Filmax, Carlos y Laura Fernández; con Enrique Cerezo, productor asociado de la película; con Luis Alberto Scaella, de Sono Films; y con todo el equipo de Pampa Films.

También querría agradecer a todos los que nos apoyaron y ayudaron, encabezados por Televisión Española, Televisión de Galicia, ICAA, INCAA, Agadic y SGR Audiovisual.

Pablo Bossi es productor en Tandem Films.

Un fuerte empujón

JAVIER MARCO RICO

La verdad es que nunca me imaginé que agradecería un Goya con mi perro a mi lado con una pajarita roja para la ocasión. Fue una noche feliz, llena de nervios y de sorpresa porque los otros cuatro cortometrajes de ficción nominados eran de un nivel altísimo. Esa noche mágica la compartí en la distancia con todo el equipo de personas que hay detrás de *A la cara*, porque sin ellos nada hubiera sido posible. Este Goya nos da un fuerte empujón para seguir adelante, para afrontar con mucha energía el rodaje de mi primer largometraje. Muchísimas gracias a la Academia de Cine.

Javier Marco Rico, director de A la cara, Goya a Mejor Cortometraje de Ficción.



Foto: Papo Waisman



A la memoria de Yamiled Giraldo

MABEL LOZANO

Quemadas vivas, descuartizadas, apalazadas, asesinadas con arma de fuego, acuchilladas... Desde 2000, más de 47 mujeres en situación de prostitución han sido cruelmente asesinadas en España, incluso aquellas que habían denunciado como testigos protegidas. Ellas no merecen ni siquiera entrar en las "cifras oficiales" de violencia de género, por lo que sus nombres caerán en el olvido y sus cortas vidas no dejarán huella alguna.

Yamiled Giraldo salió de su país pobre con la única compañía de una pequeña maleta que contenía todas sus pertenencias, más los miedos y la incertidumbre de llegar a un lugar donde no conocía a nadie, donde tan solo tenía una dirección, un nombre por el que preguntar y la promesa de un trabajo en una fábrica de seda en el norte de España. También en esa maleta viajaban la ilusión, el sueño europeo de tener una oportunidad para ella y para sus dos pequeños que se habían quedado en Colombia. Esos niños eran la razón de la melancolía que abrazaba hasta la asfixia a Yamiled, mientras miraba por la pequeña ventanilla. Lo que no imaginaba la joven colombiana era que ese avión la conducía a una muerte segura, pero que antes debía descender a los infiernos. Al bajar del avión, un demonio con rostro de hombre salvaje y violento la violó en su coche nada más recogerla en el aeropuerto de camino a su prisión de luces de neón. Ese club de carretera del que no podía salir y que decían era "su casa", por la que tenía que pagar 70 euros diarios, que se sumaban día tras día a los 6000 euros que decía aquel demonio que debía a la organización criminal. Aquella persona era un proxeneta, y ella de su propiedad, según él. Se había convertido en una mujer "de deuda".

En el 2009 Yamiled se decidió a denunciar al monstruo que la engañó, violó, secuestró y vendió como carne, consiguiendo el estatus de testigo protegida. El individuo, que regía un prostíbulo en Irún, fue acusado y sentenciado a 18 años de prisión por un delito de agresión sexual y aborto contra una serie de mujeres prostituidas, y fue ese mismo demonio con carné de identidad de persona quien desde dentro de la cárcel de Pamplona contrató un sicario por 10000 euros, que salieron del burdel de Irún que nunca se cerró (lo más probable que fuera producto de explotar a otras mujeres) para asesinarla a tiros delante de su hijo de 14 años, en un pequeño pueblo de Pamplona.

La noche de los Goya escuchasteis mi voz, me visteis a mí, pero en realidad durante 60 segundos fueron las voces, las palabras de millones de víctimas invisibles de explotación sexual en el mundo.

"Este premio es muy importante para dar voz a miles de mujeres y niñas víctimas de trata sexual.

Mujeres cada día más jóvenes que llegan a nuestro país en busca de una oportunidad, un futuro para sus hijos, para su familia.

Tienen deudas con sus dueños explotadores que las venden como esclavas sexuales en clubes, en pisos, calles y rotondas, con la complicidad de quienes las compran como si fueran un saco de carne y la indiferencia del resto que mira para otro lado.

Es difícil que puedan salir de ese infierno si no les ofrecemos alternativas.

Tú solo ves la desnudez de sus cuerpos. ¡Míralas! De lo que están desnudas es de derechos".

Mabel Lozano es directora y productora de Biografía del cadáver de una mujer, Goya a Mejor Cortometraje Documental.

Toneladas de ilusión

ABRAHAM LÓPEZ GUERRERO

Somos cineastas y vivimos también gracias a la ilusión. La primera vez que nos nominaron a los Goya, en el 2014, sentimos que formábamos parte de algo más grande.

Yo aún recuerdo esa primera nominación como si fuera ayer. El entonces presidente, Enrique González Macho, nos dedicó unas preciosas palabras a todos los nominados: "vosotros sois el cine español". Éramos uno más en la familia del cine. Como tantos cineastas a los que admirábamos. Sentimos un orgullo inmenso, y sí, toneladas de ilusión.

No hacemos cine por los premios, lo hacemos porque no podemos no hacerlo, porque lo necesitamos. Porque lo amamos. Porque es como respirar. Como estar vivo. Pero sí. Los premios sí son importantes. Porque son ilusión. Necesitamos trabajar bien, con medios adecuados y vivir y crear con calma. Necesitamos al público y hacer felices a los espectadores. Por supuesto. Pero también necesitamos ilusión. Necesitamos sentir que nos aprecian y que nos apoyan. Sobre todo, si los que nos apoyan y nos aprecian son nuestros compañeros y compañeras cineastas.

Hemos vivido todo el proceso de ser finalistas con muchos nervios, con muchas ganas, con sentimientos muchas veces contradictorios, pero sobre todo, con ilusión. Una ilusión que solo es comparable a la que nos producen esas caritas del público cuando se enciende la luz y se miran sonrientes después de haber visto *Blue & Malone*. El día del ensayo de la gala, cuando Mariano Barroso y Antonio Banderas se dirigieron a todos los nominados con cariño y admiración, fue uno de

esos momentos de decirnos "mirad, es real. Está pasando de nuevo. Estamos nominados".

Este año el nivel de los cortometrajes finalistas y nominados era enorme. Cuando recibimos el Goya, fuimos muchos los miembros del equipo que rompimos a llorar. Esa noche estábamos todos juntos, aunque separados. Alejados en nuestras casas, pero conectados todos. Mandando fotos, hablando en videoconferencia todo el rato. Mensajes de ánimos. Nervios y más nervios. Deseos susurrados entre lágrimas. Igual que durante nuestra producción. Todos soñando unidos, sufriendo y luchando juntos. Disfrutando y creando juntos. Viajando en nuestra nave espacial con forma de tortuga.

Ahora que ya hemos asimilado que de verdad somos el premio Goya 2021 a Mejor Cortometraje

de Animación, y estamos con la mirada puesta en el futuro. Como dice Spiderman, "un gran poder conlleva una gran responsabilidad". Queremos convertir cada átomo del Goya en fotografías. En nuevos viajes y nuevos



sueños. Seguir haciendo cortos, y largos. Seguir haciendo cine. Lleno de naves espaciales y viajes imposibles. De ese que te hace sonreír, llorar, abrir la boca fascinado y también tener ganas de gritar. Del que te hace sentir que estás vivo cuando se enciende la luz. De ese cine que ilusión. Esa es nuestra promesa, nuestra responsabilidad. Porque lo imposible es nuestro negocio.

Abraham López Guerrero es director de Blue & Malone: Casos Imposibles, Goya a Mejor Cortometraje de Animación.



GRACIAS
ACADEMIA!!!
OS QUEREMOS
Fdo
EL EQUIPO
ByM

ABRAHAM

Ilustración de Abraham López Guerrero



Entrega de estatuillas











Patricia Lopez
Arnaiz, David Pérez
Sañudo, Marina
Parés y Jone Laspiur
(*Ane*)

Mariano García
Marty y Ana Rubio
(*Akelarre*)

Abraham López
Guerrero (*Blue
& Malone: Casos
imposibles*)

Eduardo Esquide,
Juan Ferro y Nicolas
de Poulpiquet (*Adú*)

Abraham López
Guerrero, Gerardo
Álvarez, Nathalie
Martínez, Manuel
Carbajo, Emilio
Luján, y Pablo
de la Chica (*Blue
& Malone: Casos
imposibles*)

Pablo Bossí (*La
gallina Turuleca*)

Nerea Torrijos
(*Akelarre*)

Aránzazu Calleja
(*Akelarre*)

Ricard Sales, Luis
Ferrón, Luis López
Carrasco, Pedro
Palacios y Sergio
Jiménez (*El año del
descubrimiento*)

Fotos: *Papo Waisman*

Platino Educa y los Goya: Educar con nuestro mejor cine

LUIS CABALLERO

Desde que comenzara su andadura en marzo de 2020, Platino Educa no ha cejado en su empeño de ofrecer el más selecto catálogo de obras cinematográficas para su uso en clase. Fruto de la experiencia de EGEDA en la creación de plataformas audiovisuales y de su compromiso con la promoción de la cultura y la educación en toda Iberoamérica, esta innovadora herramienta nació, tras más de un año de desarrollo, con el propósito de responder a una demanda compartida por la industria del cine y el mundo docente: la integración del cine en el currículo educativo. Es decir, la posibilidad de utilizar películas en el aula de forma legal, accesible y guiada.

Un año después, Platino Educa es una plataforma *online* plenamente funcional que se emplea en numerosos centros de España y Latinoamérica, con un catálogo de más de 230 obras iberoamericanas orientadas para su uso en asignaturas, formación en valores y alfabetización audiovisual. De estas, más de 160 disponen ya de guía didáctica propia, y un número creciente incluye «guía metodológica» –un recurso más extenso y complejo, dirigido al nivel universitario–. Todo ello se ofrece en varios idiomas y se refuerza con contenidos adicionales como los Encuentros Platino Educa o la Revista de Platino Educa –una publicación mensual que incluye multitud de novedades y materiales para emplear el cine con fines educativos–.

Era de esperar que una oferta de películas escogidas por su calidad y valor educativo se solapase en cierta medida con el palmarés de los principales premios cinematográficos de nuestro país. Por eso el catálogo de Platino Educa incluye, entre otros, los tres títulos con más Goyas en la historia de los galardones –*Mar adentro*, *¡Ay Carmela!* y *Blancanieves*–, así como aquellos que tuvieron mayor número de nominaciones –*Días contados* y *La niña de tus ojos*–. Películas, todas ellas, que demuestran la diversidad de aplicaciones educativas que ofrece la plataforma: si la cinta de Amenábar se propone para reflexionar sobre los derechos humanos (formación en valores) y las de Uribe y Saura, para profundizar en la historia de España (asignaturas), las de Trueba y Berger se recomiendan para estudiar la propia historia y forma

del medio cinematográfico (alfabetización audiovisual). Y lo mismo podríamos decir de otras destacadas ganadoras de este premio que Platino Educa tiene el privilegio de acercar a los estudiantes –como *Tesis*, *El Bola*, *Te doy mis ojos*, *Truman* o *La librería*–.

Pero la presencia de los Goya en Platino Educa va mucho más allá e incluye géneros como la animación –tan apta para conectar con la sensibilidad de los más jóvenes y estimular su imaginación–, ofreciendo numerosas obras que obtuvieron el premio a la Mejor Película de Animación: *El Cid: La leyenda*, *P3K: Pinocho 3000*, *Pérez, el ratoncito de tus sueños*, *Nocturna, una aventura mágica*, *Chico y Rita*, *Arrugas*...

Por otro lado, con ganadoras del Goya a la Mejor Película Documental como *Garbo, el espía*, *Paco de Lucía: La búsqueda*, *Frágil equilibrio* o *Ara Malikian, una vida entre las cuerdas*, se pretende poner a disposición del docente el enorme potencial ilustrativo y comunicativo del documental –que tan apropiado resulta para profundizar en aspectos clave de nuestra realidad como la historia, el arte o los problemas sociales–.

También cabe señalar que, dentro de su objetivo de incluir una muestra amplia, variada y representativa del cine latinoamericano, Platino Educa cuenta con ganadoras del Goya a Mejor Película Iberoamericana como *El último tren* y *Azul y no tan rosa* –que no solo permiten a profesores y alumnos tender puentes dentro de Iberoamérica, sino que también acercan su lengua y su cultura a los estudiantes extranjeros–.

Por último, hay que mencionar el potencial educativo de un formato decisivo para Platino Educa: el cortometraje. Su concisión y capacidad de síntesis hace de él un instrumento especialmente indicado para el aula, y por ello la plataforma se enorgullece de contar con obras ganadoras del Goya a Mejor Cortometraje de Ficción (*Timecode*, *Madre*), Cortometraje Documental (*Minerita*, *Nuestra vida como niños refugiados en Europa*) y Cortometraje de Animación (*Juan y la nube*).

Luis Caballero es redactor Jefe de la Revista de Platino Educa.

2021

Celebremos el mejor de los
reencuentros

VIII Edición
Premios PLATINO





Todos *los futuros* del cine

Más de una vez se ha planteado cómo será la medicina del futuro o los viajes del futuro. Pero, ¿qué ocurrirá con el cine? Aliado con la tecnología, en el séptimo arte se prepara una revolución. ACADEMIA pregunta a cineastas, guionistas, productores, exhibidores, distribuidores, directores de festivales y representantes de plataformas cómo viviremos la experiencia del cine en los próximos años. Cuando apareció la televisión, un amigo cuestionó a Billy Wilder preguntándose quién querría ir al cine teniendo la televisión gratis en casa. Wilder contestó que mientras el cine contara buenas historias, las mejores, las más emocionantes, las más grandes, no habría peligro. La fórmula sigue vigente.

COORDINADO POR

CHUSA L. MONJAS Y MARÍA GIL

El cine del futuro ya no puede ser **un cine reconstruido**

Todos los sectores culturales se han visto afectados, en mayor o menor medida, por la situación que ha desencadenado la pandemia. En el caso del cine, el aplazamiento de estrenos y las restricciones a las que se han visto sometidas las salas se está saldando con un balance particularmente doloroso. En 2020, la taquilla española perdió cerca de 450 millones de euros, una caída superior al 70% con respecto al año anterior. Y 2021 no augura mejores resultados. Pero las pérdidas no son solo económicas. Por el camino se ha perdido un modelo de explotación. El sector parece convencido de que la solución requiere paciencia (la suya) y fe (la de los estudios), como si poniendo fecha a la reconstrucción todo fuese posible, como si restituir las cosas al modelo anterior fuese cuestión de tiempo e inmunidad de grupo. Gran parte del sector, en definitiva, parece creer que la clave está en resistir,

con la confianza de que los estudios proveerán de la gasolina necesaria (los ansiados *blockbusters*) para devolver a la distribución cinematográfica a su equilibrio pre-COVID. Esta lectura de la situación parece ignorar una cuestión trascendental: que la debacle ocasionada por el coronavirus ha sido la demostración de la fragilidad de un sistema lleno de puntos ciegos, anacrónico en la era del entretenimiento digital. Parece injusto culpar de todos los males a la pandemia cuando parte de la responsabilidad corresponde al modelo de distribución, a las desigualdades que entrañaba y a la manera en la que, durante décadas, ha inclinado la balanza hacia los estrenos masivos, los de salas llenas y mucho dinero gastado en restauración. Los mismos estrenos que ahora ni están... ni se les espera.

La pandemia está teniendo tantos *cliffhangers* que la mayoría de estudios ha decidido abandonar la espera indefinida y trabajar en alternativas más acordes con la nueva normalidad. Sí, en principio planteadas como algo provisional, aunque el devenir de los acontecimientos podría perfectamente trasladarlas al ecosistema del mañana. En Estados Unidos, la nueva hoja de ruta de las *majors*, las mismas a las que el maná de los taquillazos hizo grandes, ha sido particularmente dolorosa. Sus medidas han destruido algo intocable, la ventana, privando a los cines de su histórica posición de superioridad en las negociaciones, la que les otorgaba el hecho de tener en sus manos la ventana de exclusividad más importante y lucrativa. Se ha hecho lo impensable: concesiones a internet y a la tan temida distribución digital, el eterno enemigo de la distribución cinematográfica. Parece que ahora que los estudios acaban de estrenar plataformas bajo demanda propias, experimentar con el *streaming* no es tan descabellado. De hecho está permitiendo salvar los muebles, generar un negocio nuevo y en algunos

(pocos) casos generar beneficios (que ahora ya no se cuentan en espectadores sino en suscriptores). También está creando un modelo que, a medida que pasan los meses, parece cada vez más difícil de revertir. Los debuts de los estrenos convencionales en la situación actual se han saldado con resultados modestos y la situación de las salas no parece que permita lograr los aforos de antaño a medio plazo. La primera ventana se ha resquebrajado por completo en Hollywood, y la tendencia posiblemente no tardará en contagiarse al resto de mercados internacionales. Sobre la mesa se encuentran, ahora mismo, tres modelos que podrían marcar la pauta de la distribución a futuro: el acortamiento de la ventana de *theatrical* (el modelo universal), el *day&date* en cines y plataforma de suscripción (el modelo Warner) y un sistema híbrido, que combina la distribución convencional para los *blockbusters* y la eliminación total de la ventana, estrenando directamente en Premium VOD o suscripción (el modelo Disney). Resulta difícil vaticinar si acabará por implantarse un modelo predominante o si, por el contrario, el futuro estará compuesto por distintas combinaciones para dimensionar la distribución de los títulos de la manera más adecuada según sus características. Lo que sí parece claro es que la respuesta vendrá de la mano de los proyectos de años venideros, de su magnitud económica y del plan de estreno que se decida para los mismos.

La crisis del modelo económico de la escasez no es nueva. Intentar pautar nuestro consumo encerrando la explotación de un producto en etapas sucesivas y plazos rígidos para conseguir los mayores márgenes ya había mostrado sus inconvenientes con la llegada de internet en otros sectores, como el de la industria discográfica. El coronavirus nos ofrece en bandeja una oportunidad inmejorable para reflexionar sobre si realmente hay futuro en ese modelo, ineficaz,

apalancado y desconectado de las nuevas formas de consumo. También para evaluar con honestidad si sus elementos estructurales podrán soportar los envites del nuevo contexto, tanto como para querer reconstruirlo en lugar de invertir en algo completamente nuevo.

La vuelta a la situación anterior se aleja a medida que esta pandemia dilata sus efectos en el tiempo. No ya por una imposibilidad financiera de retomar las actividades, ni por falta de convicción o miedo a invertir en proyectos que, necesariamente, tendrían que pasar por la primera ventana si quieren ser rentables. La pieza que suele estar ausente en la mayor parte de los análisis no tiene

Internet lucha por nuestro tiempo, y de momento va ganando. Ha creado un ecosistema con toneladas de entretenimiento propio, exclusivo y de estreno, generando una transferencia de las horas que antes invertíamos en otras actividades al *home entertainment*. Los cines sostienen estar al borde de la inanición. Pero su apetito no es de estrenos (que los hay), sino de esos taquillazos XXL de los que dependen, una dependencia que ellos mismos han contribuido a alimentar. Entonces, ¿por qué esperar cuando podemos crear un modelo que encuentre rentabilidad en los estrenos medios y pequeños? Probablemente porque implica un completo cambio de filosofía. Reque-

“¿Por qué esperar cuando podemos crear un modelo que encuentre rentabilidad en los estrenos medios y pequeños?”

nada que ver con la voluntad empresarial, sino con la voluntad del consumidor. Todos los estudios de mercado son unánimes en una cuestión: el ocio en el hogar no va a perder el terreno que ha conquistado durante el confinamiento. Al contrario. Ha sido el caldo de cultivo ideal no solo para un aumento exponencial del número de horas que se dedican a ver video *online*, sino también para la incorporación de la mayoría tardía y de los rezagados a esta nueva manera de entender el consumo de cine y televisión. El *streaming* se ha convertido en un opción asequible, atractiva y accesible. Y sobre todo cómoda e instantánea. Por eso el cine, a medio y largo plazo, tendrá que pelear por el tiempo del espectador y ofrecer una alternativa que anime a abandonar el sofá.

rirá trabajar más en la generación de nuevas audiencias que en recuperar a las perdidas. También invertir en la construcción de nuevos públicos desde la recomendación, la fidelización y la labor educativa, generando el caldo de cultivo para crear un hábito de asistencia al cine continuado, en lugar de apostar por la visita esporádica. Y, por último, apostar por un sistema sostenible, plural y basado en la prescripción, que recupere el valor de la experiencia colectiva e inmersiva.

Un modelo, en definitiva, que hay que construir de nuevo. Porque el cine del futuro, sencillamente, ya no puede ser un cine reconstruido.

Elena Neira es experta en nuevos modelos de distribución audiovisual.

La convivencia **de las pantallas**

En las dos décadas que llevamos de siglo, en una de las principales referencias en la órbita de la crítica y el análisis en el cine. Mutaciones que se han desarrollado en torno a elementos múltiples y variables como la proliferación de las denominadas –de una manera un tanto reduccionista– como cinematografías periféricas; la eliminación progresiva de los límites entre realidad y ficción; el auge de un nuevo cine de autor que ha ido ganando terreno desde los márgenes; el desarrollo ya consolidado de las nuevas tecnologías digitales o la dialéctica entre el impacto del universo de las series y las películas. Todos estos temas, y algunos más que han merecido también atención, han ido entrando y saliendo del debate a lo largo de estos veinte años, cobrando mayor o menor protagonismo dependiendo del momento, y seguro que seguiremos hablando y reflexionando sobre ellos próximamente. Pero ha habido un asunto transversal que siempre ha estado presente, que además se ha establecido de una manera radical en el centro de la cuestión y que este año se ha hecho aún más visible con la situación que han atravesado las salas de cine y la producción cinematográfica durante los últimos doce meses. A comienzos del siglo XX, muy poco después de que el cine celebrara su centenario, la exhibición permanecía fuertemente vinculada a la proyección en el espacio de la sala y al concepto de experiencia grupal y, por lo tanto, pública. Entre las mutaciones que iban surgiendo,

el hecho de que las pantallas varieran sus formatos y que la privacidad a la hora de ver una película vaya ganando espacio de forma paulatina y constante a la proyección en una gran pantalla se han convertido en nuevos ejes centrales del debate. Y, por lo tanto, son también conceptos sobre los que reflexionar a la hora de plantear cómo veremos el cine (cómo lo disfrutaremos) de aquí a diez años.

Dónde estaremos sentados frente a una obra cinematográfica parece una cuestión que se plantea como clave en este futuro próximo, pero junto a ella también conviene reflexionar sobre qué tipo de películas veremos o cómo serán los espectadores que disfruten de ellas. En definitiva, sobre cómo viviremos la experiencia cinematográfica. El asunto de las pantallas se encuentra estrechamente ligado con el auge de las plataformas de *streaming*; ya cada *major* está establecida y posicionada en el sector doméstico para poder realizar sus lanzamientos, y también con la situación de las salas. Los cines han pasado de acabar con datos positivos en 2018 –con el crecimiento en número por primera vez desde 2012, una tendencia que se mantuvo el siguiente año y que el pasado se desplomó a la baja– a vivir una importante crisis con el cierre de cines en las principales capitales. La primera consecuencia de esta situación, y que puede afectar al panorama de futuro que estamos enfrentando, es que muchos títulos han tenido su estreno únicamente en plataformas, un fenómeno que, por supuesto, ha afectado también a la exhibición de las películas españolas.

Crece la oferta, surge un nuevo escenario

Está claro que la pandemia (con los distintos grados de confinamiento y restricciones de horarios) ha motivado este cambio en los parámetros por los que tradicionalmente se guiaban la distribución y la exhibición. Esta situación debería revertirse para que muy pronto las películas encuentren acomodo –independientemente de sus planteamientos artísticos, tipo de distribución que han recibido o tamaño económico– en cualquiera de los dos modelos y que estos a su vez se retroalimenten para mantenerse. Siempre que el ritmo de producción se recupere tras la desaceleración de 2020 y se restablezca con el tiempo la frecuencia normal de distribución nacional e internacional, en el futuro asistiremos a la convivencia en equilibrio de las distintas posibilidades de exhibición. Con la supervivencia de las salas como objetivo cultural y social irrenunciable para proteger espacios donde no solo tengan cabida las grandes películas-acontecimiento, sino otro tipo de cine que se identifica habitualmente con el circuito de versión original que se debe de conservar (y ojalá se amplié más allá de las ciudades que a día de hoy pueden disfrutar de él) y por supuesto todo el cine que permita mantener el tejido industrial con la taquilla. Pero también disfrutaremos de la experiencia cinematográfica en *streaming*, en pantallas de distintos tamaños y en situaciones menos colectivas, con producciones en formato cinematográfico pensadas para ser exhibidas en plataformas directamente, que como ya está demostrado van alcanzando una calidad artística y una trascendencia

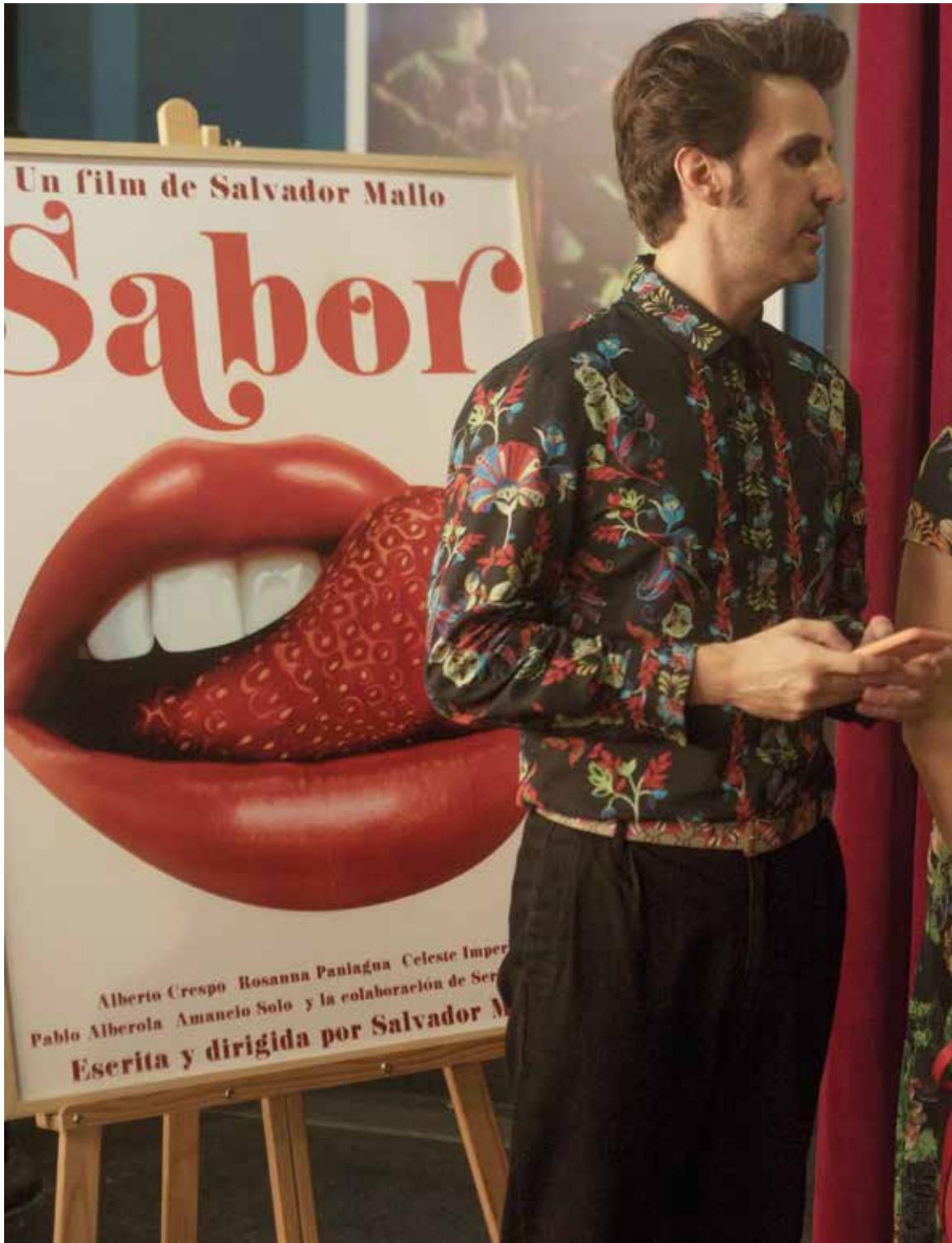
cinematográfica cada vez más notables. También con otros filmes que por algún motivo no hayan encontrado su espacio en una sala, pero que merecen su propia cuota de visibilidad para llegar a los espectadores. Y por supuesto para poder acceder a todo ese archivo de lo que se puede considerar como cine clásico o clásicos contemporáneos. Con todo ello, el futuro estará marcado por la pluralidad de pantallas y por una oferta en continuo crecimiento, con el espectador acudiendo a las salas de cine, pero también con la potestad de programar de forma doméstica.

En la década de los ochenta del siglo pasado, la llegada del vídeo doméstico que se impuso a nivel mundial y los canales de pago en algunos países, precursores de algún modo del modelo que tenemos, hicieron reconsiderar el futuro del cine, como antes lo había hecho el nacimiento de la televisión. Tras una etapa de crisis y reformulación de sus negocios, los proyectores se mantuvieron encendidos y el público volvió a ocupar sus butacas. Después de un periodo de reajuste, en esta década podemos volver a una situación que propicie el reencuentro con la gran pantalla por parte de los espectadores, para que se siga celebrando la incomparable ceremonia colectiva que supone la

“El nuevo público va a adaptar sus formas de consumo a las nuevas mutaciones del cine”

proyección. Del mismo modo cambiará la relación del espectador con los festivales de cine, a partir de las transformaciones que vivieron obligados que el año pasado, con la celebración de festivales con parte (o en algunos casos la totalidad) de sus contenidos ofrecidos *online*. Si esta hibridación se consolida en mayor o menor grado, los espectadores podremos acceder desde casa a películas reservadas antes solo al contexto del festival, mientras que el público que asista a las proyecciones en las salas durante el evento mantendrá el contacto con la obra y sus creadores que las presentan, uno de los atractivos principales de un festival, junto con la labor de divulgación de la cultura, algo esencial para formar nuevas audiencias con criterio y sentido crítico. Un nuevo público que va a adaptar sus formas de consumo a las nuevas mutaciones del cine. Algo que se antoja como fundamental para que se pueda seguir disfrutando de la experiencia única de descubrir una película de esas que consiguen la magia de convertir imágenes en emociones. Sentimientos que nos empujan a reflexionar o divertirnos y nos conectan con el imaginario de un director. Y así poder regresar, siempre que se desee, a ese lugar simbólico donde el arte y el espectáculo llevan conviviendo tanto tiempo.

Fernando Bernal es crítico de cine y periodista.





Renovarse o morir

LA pregunta "¿hacia dónde va encaminada la industria cinematográfica?" me remite una y otra vez a mi padre. Él fue la primera persona a la que le escuché decir que terminaríamos rodando en video independientemente del tipo de producto audiovisual. Yo entonces -finales de los noventa- no creía que eso fuera a suceder. También me pareció una marcianada (¡y casi un insulto!) la propuesta de estrenar *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) en televisión, sin pasar previamente por pantalla de cine, pero a cambio de una cifra sustanciosa. A día de hoy, lo que me parece increíble es que un hombre que nació en 1934 tuviera una visión mucho más certera de lo que iba a ocurrir que su hija, casi treinta años menor.

Las dos últimas décadas han sido absolutamente revolucionarias para el sector. Renovarse o morir, adaptarse o desaparecer. Y el dicho vale tanto para los espectadores como para los que trabajamos en la industria. Técnicamente, hacer cine no se parece en nada a rodar en 35 o en 16 mm. Aunque esencialmente mi manera de dirigir no ha cambiado, es evidente que tener al alcance un montón de herramientas imposibles de imaginar hace años nos hace ser más audaces, más atrevidos.

Personalmente, no volvería atrás ni para tomar carrerilla. No volvería a la moviola, ni al sonido en magnético, ni al 35 mm con sus chasis -que tantas veces sonaban- ni al negativo que

había que tratar con guante blanco (literal). Unos casi inmediatamente y otros un poco más tarde, nos hemos adaptado a las nuevas tecnologías y hemos sacado partido de las mismas. A lo que quizás no sea tan sencillo hacerse es a la transformación que ha corrido paralela a todas esas novedades tecnológicas. De manera silenciosa, quizás sin que nos diéramos cuenta al principio, el ordenador, la tablet, el móvil y la vieja televisión -esa antigua caja tonta que ahora es más lista que nadie- se ha convertido en el medio preferido de los espectadores para ver cualquier contenido audiovisual, también películas. No tiene la magia de las salas de cine, pero está mucho más a mano, emite on *demand* y cuesta muy poco. Más allá de que todos los datos parecen indicar que las salas quedarán con el tiempo para películas-evento, *blockbusters* o cintas especiales por alguna razón, lo realmente importante es que las televisiones en abierto y las plataformas, conocedoras de su inmenso poder para llegar a millones

de espectadores, se han convertido en productoras de audiovisual, en productoras de cine. Hoy en día es mucho más importante tener una televisión o plataforma detrás de un proyecto que tener un productor independiente, es decir, un señor o señora que busca la financiación y que (al menos de palabra) quiere hacer la película que ha elegido hacer porque cree en ella y quiere verla crecer tanto o más que el director/a. Porque el productor/a independiente, a la postre, no tiene muchas más sa-

A estas alturas ya no me preocupa no estrenar en una sala de cine. Sí me preocupa, y mucho, que la figura del productor independiente se diluya poco a poco. Que desaparezca esa relación mano a mano, esa energía de desear a toda costa hacer la película que tenemos (él/ella y yo) en la cabeza. Me preocupa quedar atrapada en las necesidades industriales de una cadena o plataforma y nunca más conseguir llevar a la pantalla las historias que quiero contar.

He aprendido y sigo apren-

“Me preocupa que el productor independiente se diluya poco a poco”

lidas que llamar a las puertas de plataformas o televisiones para financiar el proyecto. Y entonces el proyecto ya no es exactamente de ese productor a la antigua. Yo diría que más bien el productor independiente pasa a ser el gestor de un *service*. Es verdad que esto no ocurre si el socio es TVE, que respecto al cine únicamente compra derechos de antena. Ni tampoco si las plataformas colaboran con el productor sin que el proyecto sea un original. Pero, en todo caso, el cine vive de la mano de las televisiones y no subsistiría sin ellas. Esa realidad es rotunda.

diendo mucho cuando trabajo en series de televisión. Y he disfrutado casi siempre. Pero cuando hablamos de películas, mi gran temor es bailar entre no hacer cine o convertirme -como decía Antonio Vega- en “una pieza más, un eslabón en la oscuridad”.

*Gracia Querejeta
es directora y guionista.*

El cine **no existe**

EL cine no existe, solo los espectadores. Durante toda mi vida he creído en una concepción cinéfila de las películas, como si en la dicha que me producían se pudiera encontrar una verdad objetiva sobre sus valores. Por desgracia, ahora ya no siento lo mismo. Las películas que me gustan, que me apasionan, me siguen produciendo la misma dicha; pero cada vez me veo más solo en ella. Quizás esta sensación provenga del número de espectadores que me encuentro en las salas o del hecho de tener que ver cada vez más películas aislado en casa sin saber si hay alguien más como yo. Aunque, probablemente, es que me estoy haciendo mayor y soy más consciente de la debilidad de cualquier convicción.

La batalla la están ganando los que han decidido aislarnos. Eso está claro. El cine, como hecho social, libra su penúltima resistencia. Cada vez es más difícil sentir lo que piensan los demás y empaparse de la energía que ello desprende. Dejamos de ser espectadores y empezamos a ser consumidores, si no "sumideros" de contenido. Supongo que está ocurriendo igual en muchos ámbitos de nuestra sociedad y lo que ocurrirá es que nos convertiremos cada día más en seres impermeables.

Quien consume no puede ver cine, quien mira y escucha es el único que puede hacerlo. Así que el cine solo podrá existir si resisten los espectadores. Luego podremos debatir qué le pedimos cada uno de nosotros a las películas, qué concepción de la vida o del arte cinematográfico nos aporta más. Personalmente, si una película me cuenta algo que ya conozco se me hace banal. Pero si me lo cuenta siempre de la misma manera se me hace vacía. Aún peor. Así que prefiero que me cuenten siempre lo mismo de maneras distintas a que me cuenten historias diferentes de la misma manera. Tampoco creo en la exis-

tencia de lo que se ha llamado el lenguaje cinematográfico, sino solo en los hallazgos de cada cineasta. Cada película debe ser única. Pero sé que eso es una labor ardua. Así que el hecho de intentarlo es lo que más respeto en cualquier cineasta.

Como espectador, me gusta ir a las salas. Caminar hasta ellas después de haber tomado la decisión de ocupar dos horas en un lugar oscuro. Y me gusta salir de la película y pensar si me ha gustado o no, y por qué. Por el contrario, no me gusta darle a un botón y que se encienda el monitor. Es demasiado fácil. No exige nada de mí. Me hace perezoso. Prefiero anhelar por ver una película a encontrarla en el ordenador y visionarla en soledad, así que cuando veo cine en casa trato de emular el ambiente que me encuentro en las salas. Por eso creo que el cine se hace posible en lo sagrado. En la promesa de un encuentro espiritual.

Ya sé que la mayoría de los espectadores no buscan conscientemente una experiencia así, pero la encuentran. Tienen la posibilidad de ir al cine y volver cambiados, como el que sale de viaje. No sé lo que los espectadores aislados están buscando en sus casas ni lo que encontrarán, pero tampoco me interesa demasiado porque he experimentado en mis carnes que es poca cosa. Y me he preguntado por qué. Me temo que la experiencia física contiene el viaje y, sin ella, es difícil dejar huella. Y me digo que si desligamos al cine de la experiencia de las salas quizás no debamos seguir llamándolo cine, aunque nos empeñemos en seguir haciéndolo.

Manuel Martín Cuenca es director y guionista.

A oscuras y juntos

SALGO de ver *El chico*, de Chaplin. Una sala llena (con las restricciones pertinentes) ha reído y ha llorado con una película que en estas fechas cumple 100 años. No ha pasado el tiempo. El maestro del cine mudo nos hace disfrutar ahora igual que antes. Viajando al pasado sentí el futuro del cine más presente que nunca.

El cine es y será una experiencia. Una experiencia colectiva. Una sala oscura. Personas compartiendo una historia. Todos nuestros sentidos concentrados en las imágenes. El sonido y la música nos envuelven. Nuestras emociones están abiertas. Ir al cine es y será un ritual. Entrar en la sala y dejar tu vida afuera. Salir de la sala y reflexionar sobre lo que acabas de ver. La individualidad a la que nos evocan los tiempos modernos no podrá arrebatarnos el placer de ver historias en una sala.

Cualquier historia filmada con sensibilidad artística será cine si lo vemos a oscuras y juntos. Sea una historia larga o corta, contada de una vez o en capítulos, contemporánea o clásica, de aquí o de cualquier parte del mundo. La duración de la obra cinematográfica dejará de ser determinante para dar paso a parrillas complejas. Parrillas que mezclen películas comerciales con series de autor, cortometrajes mudos con historias de ciencia ficción, la última película experimental de un director asiático con un clásico de los años cincuenta.

Aprenderemos a valorar el cine como una experiencia colectiva e insustituible. Desde la escuela se apoyarán proyectos que pongan en valor el arte cinematográfico. Se educará la sensibilidad de los más jóvenes para que a ellos también les emocione entrar en una sala. Se educará su criterio para apreciar el valor artístico de las obras. Se educará su mirada.

No sé si Chaplin se imaginó que 100 años más tarde habría toda esa gente riendo y llorando con su chico. Pero sin duda nos demuestra que el cine y las salas no van a morir. Así lo veo yo, que lo último que pierdo es mi optimismo.

Carla Simón es directora y guionista.

La necesidad **de contacto**

No puedo evitarlo. Cuando ruedo una película lo hago siempre pensando en que se verá en una sala. Es mi concepción del cine, en buena medida, lo que me empuja a hacerlo, y no creo que sea ningún problema. Una película pensada para ser vista en una gran pantalla resulta espectacular en su traslación a otro tipo de pantalla y conserva su aroma, su distinción, su pedigrí. El camino inverso, en cambio, es menos habitual, el que una serie concebida para televisión, tableta o móvil luzca con igual intensidad en una proyección cinematográfica. Un gran plano general cobra un valor muy distinto en un móvil que en la pantalla del Kinépolis, pero narrativa y estéticamente cumple una función muy parecida en el ánimo del espectador. Quien gusta de ver las películas en su tableta o en su ordenador interpreta el lenguaje según los parámetros que proporcionan esos dispositivos, pero las disfruta de igual modo que quien lo hace en el cine. Esto nos lleva al primer gran motivo de esperanza para nuestra profesión en tiempos tan aciagos; y es que el cine, las series, lo audiovisual, se ha convertido en un bien de primera necesidad, algo cuya carencia haría más difícil al conjunto de la humanidad sobrellevar estos días. La pandemia lo ha aupado a un puesto que de alguna forma siempre tuvo, pero que ahora brilla más que nunca. Ante la claustrofobia del encierro resulta imprescindible la puerta de huida de la ficción. Y ahí las televisiones, los canales de *streaming* y, especialmente, las plataformas se han convertido en reinas y reyes de la función.

Otra cuestión es, por ello, la incertidumbre que esta situación plantea en torno a la supervivencia de las salas. En apenas unos meses, la pandemia no ha hecho más que acelerar una batalla que hubiera llevado años, la del arraigo popular de las plataformas en los hogares y la exigencia de reducir las ventanas de la exhibición cinematográfica. La velocidad de crucero que está cogiendo la transformación de esta patata caliente re-

fleja el desconcierto ante el que sus distintos protagonistas -*majors*, exhibidores, distribuidores, productores, televisiones en abierto, organismos políticos, etc- se están viendo obligados a actuar, improvisando soluciones que la realidad cambiante va dejando obsoletas y que parece que solo tengan por el momento un claro ganador: las plataformas de contenidos, dispuestas a fagocitarlo todo con glotonería.

Pero para ver más allá en el futuro hay que mirar también más allá en el pasado. Para empezar, somos animales gregarios, necesitamos la socialización y toda esta privación que sufrimos ahora se verá compensada más adelante con un incontenible estallido de roce humano. Sucedió tras la pandemia de 1918, y dio lugar a 'los locos años 20'. El nombre de la década ya lo tenemos, queda el *revival* en este nuevo siglo. La gente clama por volver a los restaurantes, a los conciertos, a los bares, a las discotecas, a los parques, a las playas... y, por supuesto, a los cines; recordemos que el de las salas es un negocio de tal magnitud para los grandes estudios que nunca van a renunciar a perderlo, de ahí que guarden tan celosamente sus estrenos hasta que el horizonte se despeje. Pero es que, además, acudir al cine es una experiencia única profundamente arraigada en nuestra cultura, existe una necesidad de vivir la ficción en comunión con otra gente y añoranza de la intensidad con que solo una sala de cine es capaz de proporcionarla.

La exhibición se transformará, de eso no cabe duda. Ya lo está haciendo. Pero pervivirá y es posible que resurja con una fuerza renovada, la que le concedan los millones de personas deseosas de contacto, de juntarse y compartir su humanidad, incapaces de huir de lo que les dicta su naturaleza.

Daniel Monzón es director y guionista.

Tiempo compartido

REFLEXIONAR sobre la función y el lugar que puede ocupar la sala de cine en el futuro resulta fundamental. Estamos asistiendo a un cambio de paradigma debido al avance voraz de las plataformas de televisión, algunas de las cuales, en su voluntad de monopolio, buscan hacer desaparecer a sus competidores saltándose el orden de las etapas acordadas: una película se estrenaba en un festival, luego en el cine y finalmente en la televisión. De este modo la sala de cine desaparece de la ecuación.

Pongámonos en el supuesto de que ya no existieran. ¿Qué perdemos con la desaparición de las salas de cine? Hay, al menos, un elemento fundamental, insustituible: la experiencia colectiva. Ver películas acompañados de amigos y extraños bajo el hechizo de las mismas imágenes. Quedar para ir al cine, ver juntos la película, salir del cine y comentarla: todo un ritual que desaparecería.

No podemos subestimar la importancia de la experiencia compartida, del estar, charlar y pensar juntos. Todos estamos sufriendo por el coronavirus un aislamiento forzado y nos resulta fácil comprender la importancia de compartir experiencias. Por supuesto, también hemos disfrutado las enormes ventajas de poder ver las películas que queramos en casa. Pero no puedo dejar de sentir que en esta voluntad de hacer desaparecer la experiencia grupal se esconden las tendencias negativas del capitalismo en su afán de aislamiento individualista. Y es que en el consumo masivo y solitario de películas en casa ha encontrado un arma potente para este fin. Personas aisladas viendo un capítulo tras otro, tras otro, tras otro... Nada más terminar uno salta el siguiente, sin espacio para la reflexión. El objetivo, mantenerte quieto en casa, ha encontrado aquí una fórmula óptima.

Y frente a este devenir del cine como adicción consumida en la intimidad, ¿quién va a ir a las salas? E incluso, también: al pobre libro, ¿quién lo va a abrir? Las salas de cine puede que estén abocadas a un destino (y no tiene por que ser uno malo) similar al del libro. Ya no un cine de entretenimiento de masas, sino un espacio minoritario de reflexión. Pero el libro es un objeto resiliente, pequeño y barato. ¿Podrán las salas -grandes y caras- adaptarse a esta nueva realidad? Las salas de cine de autor sobrevivieron hasta ahora fragmentándose cada vez más hasta adquirir el tamaño de un salón. Devaluar la experiencia de la película no puede ser la vía de supervivencia, pero ¿cómo entonces?

Si la sala de cine desaparece, ante todo lo que habrán logrado eliminar es un modo de juntarnos a reflexionar y de vivir una experiencia cinematográfica compartida. Y no podemos engañarnos, Netflix no busca una convivencia entre los festivales, las salas de cine y la televisión, que sería lo deseable. No, su objetivo al boicotarlos es hacerlos desaparecer y, por consiguiente (o como objetivo escondido), hacer desaparecer un modo de estar juntos. Y ante esto es obligado oponer resistencia.

El cine siempre ha tratado de sobrevivir a la competencia de la televisión desde la innovación tecnológica: cinemascopio, sonido envolvente, 3D... Pero creo que es este rito de experiencia colectiva el gran valor que debe subrayar: lo realmente insustituible. Y fomentar el potencial reflexivo del cine como cultura y no como adicción.

Lois Patiño es director.

**LUCÍA
ALEMANY**

Presos de una misma emoción

SINCERAMENTE, no sé hacia dónde vamos. Todo apunta que hacia más individualización, fruto de la digitalización global. ¿Quién decide esto? Lo desconozco; y el porqué lo desconozco aún más. Para mí, la experiencia del cine es fundamental. Siempre que viajo a alguna ciudad, aprovecho para colarme en la sala oscura. Aunque vivo en un pueblo minúsculo donde nunca ha habido una sala, voy mucho al cine, lo necesito como parte vital, hay algo en la pequeña pantalla que no me satisface del todo.

Me gustaría ir atrás en el tiempo, antes de nacer yo, y visitar una de aquellas salas abarrotadas de gente, con niños sentados en el suelo, y adultos, cada cual en su silla, fumando y bebiendo mientras gritan, ríen, hablan, lloran, comen o se estremecen, inmersos en ese caos y esa ilusión que eran las salas de cine antes: una doble sesión en blanco y negro. Aunque detesto el olor a tabaco, me encantaría que aún existieran esas salas y esos hábitos, el cine cómo reunión, como comunidad, como fiesta, como evento extraordinario, en un ambiente efusivo y desordenado. Pero la verdad es que la nostalgia no me apasiona, y tampoco me gusta pensar que "cualquier tiempo pasado fue mejor", por eso me agarro al presente y observo, sin juzgar, esas salas casi vacías en las

que me siento a mirar antiguas o nuevas películas que muestran cómo era el cine antes de nacer yo. Y luego, fuera de la sala, en otro momento, le agradezco profundamente y de corazón a esta era digital que nos permita acceder al contenido que queramos de una manera fácil y rápida, y desde cualquier sitio.

Sobre la experiencia del cine en las salas, deberíamos preguntar a los y las jóvenes cómo lo ven y lo viven ellos y ellas. Ellos y ellas tienen la clave, y serán quienes continuarán el legado. Hay que adaptar el medio a las necesidades sociales, a los nuevos hábitos y a las nuevas preferencias; si queremos sobrevivir hay que saber qué pasa con el público joven, dejar de criticarlo por no cumplir con los hábitos que nos gustarían, y escucharles, ser listos y no imponer, sino ofrecer y brindar la oportunidad de esa magnífica experiencia que es vivir y vibrar juntos, de formar parte del público que le devuelve a la pantalla toda la emoción para la que ha sido creada.

Una de las mejores experiencias de mi vida fue cuando pude ver, por primera vez, mi ópera prima en una sala llena de gente. Estrenábamos en San Sebastián, yo había visto *La inocencia* más de 500 veces, la tenía aburrida, sabida, demasiado racionalizada, en definitiva, había perdido

la magia, ya no me hacía sentir nada. Me senté en la butaca, dispuesta a verla una vez más, la vez 501... Pero de repente, sin previo aviso, sin que yo lo esperara, el público empezó a reaccionar al unísono, carcajadas, silencios, tensión, emoción; se escuchaba, se notaba, se palpaba, y la película tomó vida de nuevo. Fue algo realmente fuerte ver cómo el público de aquella sala le devolvía a la pantalla plana la textura de la vida, fue como si la película volviera a nacer.

La magia de sentir una película en una sala de cine va más allá de la propia película, pertenece al público. Vivir una película en una sala de cine es interconectar con todas las otras células que allí habitan, todos interconectados ante un mismo estímulo, cada uno reaccionando como su ser le permite. Todos diferentes, cada cual en su mundo, y al final, todos presos de una misma emoción. Vivir el cine juntos nos sirve para salirnos de nuestra propia cabeza y llenarnos del grupo. Elevar el espíritu, crecer, descubrir, confrontarnos, evadirnos, reír, saltar en aplausos. Consiste en unirnos o en discrepar, para escucharlos, empatizar, encontrar las palabras y caminar hacia un mundo mejor.

Lucía Alemany es directora.

“Hay que escuchar
al público joven, no imponer”



JAVIER CALVO Y JAVIER AMBROSSI

***“Devolvemos el brillo
a historias a las que se
lo han arrebatado”***

ENRIQUE F. APARICIO

LES ofrecieron el hall del Teatro Lara de Madrid durante cuatro días. Montaron un musical con monjas, reguetón y Whitney Houston, con el que al instante atrajeron a esa generación que veía *Sor Citroën* con sus abuelos, *El guardaespaldas* con sus padres y *Skins* con sus amigos. Sin contradicción y sin jerarquía. Deseosos de homenajear vidas y carreras menospreciadas y empeñados en “la búsqueda de lo que nos hace iguales”, las obras de Javier Ambrossi y Javier Calvo ponen el foco en historias cercanas para hacerlas globales. Unas adolescentes atrapadas entre el cielo y la tierra, una representante oxidada y un icono trans sin conciencia de serlo vertebran hasta hoy su producción audiovisual –que navega entre pantallas y duraciones de diverso tamaño–, a la que suman su trabajo como productores y su aparición delante de las cámaras de diversos formatos. El futuro del cine es su presente.

Escultores de ficciones que “suenan” como su público, desde el Campamento La Brújula de *La llamada* hasta el Parque del Oeste de *Veneno*, y pasando por las oficinas de PS Management de *Paquita Salas*, Calvo y Ambrossi se definen como “creadores de universos más que de tramas”. La suya es una carrera desprejuiciada, “consecuencia de habernos atrevido con las propuestas para las que nos sentíamos preparados”, que medio mundo sigue de cerca. ¿Lo siguiente? Lo harán y ya lo veremos.

Ambos comenzaron en el audiovisual como actores, ¿su impulso con las historias fue formar parte de ellas?

Javier Calvo: Siempre escribí mis guioncitos, desde el instituto. Pero es más fácil y directo expresarte actuando. Además era un sueño más asequible, porque sí veía a chicos de mi edad trabajando de actores.

Javier Ambrossi: Se entiende más, cuando eres pequeño, que quieras ser actor. Ser creador, director, guionista... no son oficios tan expuesto. No sabemos quiénes son, no sabemos qué es exactamente lo que hacen. Yo también escribía de pequeño, y leía mucho. Mi madre tenía 17 años cuando yo nací, y estudiaba Derecho cuando yo era muy pequeño. Ella se sentaba a estudiar y, por imitación, yo me sentaba con ella a leer. Después empecé a escribir, y tengo algunas novelas de adolescencia sin publicar. Cuando la interpretación se cruzó en mi camino, vi que era una experiencia más inmediata. Pero con el tiempo me di cuenta de que no me hacía feliz.

JC: Ser actor es un arma de doble filo. Si has sido un niño que no encontraba su lugar, hay algo muy potente en que alguien te elija, que te seleccionen a ti para un papel en lugar de seleccionar a otro. Que te elijan, que te vean, es una forma de reafirmarte, cuando a lo mejor no has tenido otra.

JA: Aparecer en una pantalla es como decir: yo valgo. Os equivocabais cuando me insultabais.

JC: Pero eso también engancha. Necesitas que te elijan constantemente, y si no te eligen, no vales. Yo tuve que romper con eso. El trabajo del actor es muy complicado, porque es muy difícil demostrar que vales, teniendo en cuenta que dependes de que el guion sea bueno, de que el director te comprenda, incluso del ambiente del rodaje, de que nadie esté cruzado en ese momento. Hay que tener mucha suerte para poder expresarte realmente como actor.

JA: Creo que los dos lidiábamos con esa parte medio traumática de ser o no los elegidos, y en la escritura y en la dirección hemos encontrado paz. El día que me senté por

primera vez en la silla de un combo, sentí que había llegado al lugar que me pertenecía. Sentí que eso sabía hacerlo; con la interpretación eso no me había pasado.

Llegaron al cine adaptando una obra propia, *La llamada*, un éxito que comenzó siendo casi un experimento. Después llegó Paquita Salas, una webserie hecha prácticamente con amigos. ¿Habla eso de lo difícil que es llegar a una primera película?

JA: En nuestro caso no siento que haya sido difícil, creo que los pasos han sido lógicos. Hemos ido pasando de pantalla cuando habíamos superado la anterior. Ha sido mucho trabajo, creo que en siete u ocho años no hemos tenido vacaciones. Pero no he sentido que haya sido costoso, que hayamos tenido que demostrar nada.

JC: Desde luego no hemos contado el primer día con el dinero o el apoyo para sacar adelante un proyecto, hemos tenido que sacarnos las castañas del fuego. Pero en todo este camino hemos tenido el control, y eso es fundamental. Si un productor hubiera puesto dinero y por lo tanto límites, no nos hubiera salido *La llamada*.

JA: Hemos dicho que no a oportunidades grandes para poder mantenernos en ese camino.

JC: No hemos querido depender de los demás. Al principio, *La llamada* iban a ser cuatro días con un aforo de cien personas, y eso es lo que nos hacía sentir cómodos. Porque si salía mal, no pasaba nada. *Paquita Salas* igual: para quitarnos la presión de dirigir, aceptamos la propuesta de una serie pequeña para internet. Queríamos aprender a coger una cámara, perder el miedo. Preferimos meternos en lugares donde nos sentimos queridos, y no esos lugares a los que se supone que hay que aspirar. Porque además creemos que las historias son como la hierba en el asfalto, que siempre encuentra su camino.

Paquita Salas es otro experimento que se volvió gigante. Aquella producción la hicieron con amigos, con poco presupuesto, pero con un resultado muy profesional. ¿Qué tiene de bueno y de malo el *low cost*?

JA: El *low cost* es peligroso, porque el sistema puede pensar: con esto ya se apañan. Por eso paramos *Paquita Salas* cuando lo necesitamos. Hubiera sido fácil hacer una cuarta, una quinta temporada. Pero nos detuvimos a reflexionar, a pensar qué queríamos contar, cómo queríamos contarlo y con quién al lado. Eso es parte del trabajo.

JC: Después de *Paquita Salas* teníamos muchas ganas de contar qué directores podemos ser a nivel técnico, y no teníamos la oportunidad, porque no teníamos los medios. Hasta *Veneno*. Pasó mucho tiempo hasta que pudimos mover la cámara como nos gusta, iluminar como nos gusta, tener el tiempo de dirigir a 25 actrices primerizas en el Parque del Oeste... Siempre pensábamos: si conseguimos trasladar lo que tenemos en la cabeza, por tiempo y por medios, será la hostia. Y en *Veneno* casi lo conseguimos.

JA: Hemos aprendido mucho haciendo; no me avergüenza decir que no me sentía

Ambrossi: “Cuando me senté en la silla de director, llegué al lugar al que pertenecía”

preparado para ser director, que me leí todos los manuales que pude antes de ponerme tras la cámara en *La llamada*. Tuvimos que tirar mucho del equipo, rodearnos de personas generosas. Ahora ya sabemos qué queremos.

JC: Sobre aprender haciendo, nosotros trabajamos mucho con referencias. Podemos marcar una referencia de *El diablo viste de Prada* y otra de *Casino* en la escena siguiente. Por eso nosotros ver cine es muy importante. Y no tenemos miedo a aplicar lo que hemos visto y a mezclar referencias.

En *Paquita Salas* entró Netflix, y *Veneno* se puede ver en HBO Max. Esa proyección global potencial, ¿influye a la hora de trabajar y de crear?

JA: Ni sabíamos que *Paquita*... iba a estar en Netflix ni que *Veneno* iba a estar en HBO Max. Es muy fuerte el viaje actual que pueden tener los productos.

JC: Pero al hacer uno nuevo, yo no tendría ni idea de qué elementos añadir o quitar para hacer que fuera más exportable. Sé que la comedia no viaja tan fácil, por lo menos a países con lo que no compartes idioma; sé que las historias del colectivo LGTB viajan mejor porque hay pocas, pero no mucho más.

JA: No lo pensamos. A la hora de enfrentarte al papel, no puedes no ser honesto. Por ejemplo, siempre bromeo con nuestro equipo que lo próximo va a ser una película en una playa, para que nos pasemos allí dos meses. Pero te sientas a escribir eso y no te sale nada. Puedes tener en mente que *Veneno* ha sido un éxito en Estados Unidos y que quieres escribir algo que sea un paso más, pero cuando te pones de nuevo frente al papel en blanco, eso se esfuma.

JC: Cuántas veces hemos intentado escribir papeles para amigas, o para actrices famosísimas, simplemente para que estén en lo que hacemos, y no nos ha salido. No se puede forzar. A veces hemos tenido los papeles cerrados y hemos visto que, con el guion en la mano, no funcionaban.

JA: Y el guion es sagrado. Aunque a veces las ideas y las decisiones más que escribirlas las atrapas, parece que están por ahí flotando. Como cuando haces una improvisación como actor, y te salen chistes que tienes dentro y de otra manera no salen. Nos han pasado algunas cosas casi mágicas. Por ejemplo, el “lo hacemos y ya vemos” de *La llamada* lo soñé, se me ocurrió en un sueño.

JC: Los guiones no tienes que inventártelos, tienes que canalizarlos. A veces las ideas te las da una conversación, una situación en una fiesta, donde sea. Corriendo en la cinta del gimnasio o desayunando en un bar.

JC: No concebimos la escritura del guion como la creación de una trama. No nos preguntamos qué puede pasar, sino qué no puede no pasar. Más que tramas, generamos universos que nos hablan. No inventamos nada, son los personajes o la historia los que nos hablan. Creo que por eso estamos entre lo accesible y lo autoral. Usamos la lógica propia de los personajes más que la nuestra.

Mirar una cierta cultura española de manera tierna y reivindicativa se ha convertido en su sello. *Paquita Salas*, por ejemplo, recupera muchas actrices de los noventa.

JC: Tiene que ver con esa decisión de no ir siempre a lo que más brille, de no dejar que te ciegue lo que es guay e ir a lo que te gusta de verdad.

JA: A mí nunca me ha dado vergüenza decir que me encanta Julia Roberts o *Sexo en Nueva York*. Lo decidí un día en terapia: dejar de forzarme a disfrutar de lo que no me representa y de hacer las cosas que no me gustan. Yo soy así, y me gusta esto.

JC: Y cuando lo expones, descubres que a mucha gente también le gusta. Y se sienten

identificados. Agradecemos ver cosas que nos son propias, que suenan a nosotros.

JA: Tiene que ver con ese viaje a la autenticidad de quiénes somos, que Javi y yo hemos hecho. Al final todo está en nuestro origen, en *La llamada*. ¿Qué hacemos? ¿Rezar como dicta el dogma o bailar reguetón como nos sale a nosotras, aunque parezca una ridiculez? ¿Cómo lograremos que se abran las puertas del cielo?

De hecho, y aunque ahora las listas de éxitos están llenas de música latina, que en 2013 unos personajes bailaran reguetón era una declaración de intenciones.

JA: Es verdad, fuimos un poco pioneros.

JC: Había muchos prejuicios con el reguetón.

JA: Puede que nuestro objetivo último sea ese: devolverle el brillo, la humanidad, a personas a las que se les ha quitado. La gente suele hablar de empatía cuando habla de nuestro trabajo, y creo que va por ahí. De la búsqueda de lo que nos hace iguales.

En ese sentido, todas sus obras están recorridas por personajes que se evaden frente al

Calvo: “Para escribir nuestros guiones no nos preguntamos qué puede pasar, sino qué no puede no pasar”

televisor, con la música o con su propia fantasía para hacer más llevadera la realidad.

JA: Sí. Y eso era lo que me pasaba a mí. Cuando sonaba la sintonía de *Médico de familia* me daba igual lo que me hubiera pasado en el colegio.

JC: También tiene mucho de homenaje a las perdedoras, a la gente que se equivoca. Porque es preocupante hacia dónde estamos yendo. Por muchas ‘venenos’ que hagamos, por muchas ‘paquitas’ que hagamos, el nivel de juicio, de crítica, de separación que tenemos es inexplicable. No entiendo cómo funcionamos ahora: se critica de un lado, se critica del otro, y luego se invierten los papeles y se sigue criticando. Por eso me gusta hacer historias donde la gente todavía se puede equivocar.

JA: Ese es el poder de la ficción, del arte. Me gustaría que la gente reflexionara sobre eso: la Veneno era la misma antes y después de la serie, lo que ha cambiado es nuestra mirada sobre ella. Hace años estaba olvidada y despreciada y ahora es un mito y se le llevan flores. Ese es el poder de las historias que nos contamos, aunque eso no significa que antes fuéramos malos y ahora seamos buenos. Me gusta el poder de lo relativo.

JC: Las historias nos hacen estar menos enfadados. Nos hacen generar humanidad. Y ahora mismo lo necesitamos muchísimo.

JA: *Paquita...* trata de entender nuestra historia. Por eso rescata iconos de los noventa. Porque es de donde venimos, explican lo que nos ha pasado. Tratarlos bien es tratarte bien a ti. Comprender tus errores y asumir que todos nos movemos en el medio de las cosas, que nos somos siempre buenos o malos.

JC: Ni puta, ni santa.

El autor, de Manuel Martín Cuenca. Foto: Julio Vergine





La muñeca **y el balón**

CUALQUIER idea que propongas hoy a un productor viene de inmediato acompañada de la pregunta: ¿y esto no podría ser una serie? Todo lo susceptible de convertirse en serie termina convertido en una serie.

Si las televisiones fueron durante años quienes marcaban a los productores "independientes" qué interesaba y qué no a la audiencia, ahora son las plataformas las que marcan el camino a base de mucho algoritmo y estudio de "ruido en redes". Y lo que van descubriendo es que la gente no es tan homogénea como suponían; que, como espectadores, nos gusta comer de todo, y lo mismo podemos flipar con un documental de pulpos que con las aventuras de unos policías en una furgoneta, o una historia sobre el ajedrez.

Picamos de aquí y de allá, sin miedo a dejar las historias a mitad de camino, hasta conseguir "engancharnos" con algo, y entonces queremos que eso dure, que sus personajes convivan con nosotros durante mucho tiempo.

No es nada nuevo: los lectores de Wilkie Collins, Dickens o Balzac buscaban el mismo enganche en grandes novelones llenos de "episodios", mientras nuestra relación con sus protagonistas se hacía más y más sólida. Las trilogías cinematográficas que disfrutamos en nuestra infancia, esperando años entre una y otra entrega, son ahora capítulos semanales de una narración que también juega a cambiar constantemente mientras procura seguir el mayor tiempo posible en el mismo sitio.

¿Cuánto durará esto? ¿Cuál será el futuro? Supongo que seguiremos así una buena temporada hasta que la gente busque de nuevo lo diferente, y lo diferente vuelva a ser valorar el ser capaces de condensar la esencia de una historia en hora y media.

Y, quizás entonces, hasta nos apetezca de nuevo salir a la calle y meternos en una sala a oscuras para concentrarnos de una forma más profunda en esas historias tan parecidas o tan distintas a las nuestras. Hemos matado ya tantas veces a las salas de cine... y siempre han sabido renacer. Yo espero que, cuando las series nos salgan por las orejas, volvamos allí. O que vuelvan los que se hayan ido, porque yo ya me quedo con las dos. La muñeca y el balón.

Jorge Guerricaechevarría es guionista.

Nuestra verdadera **bandera**

Cuando vi *Mi querida señorita* me quedé completamente impactada. El secreto de la Singer, junto con el bigote de José Luis López Vázquez –aún con cardado de beatona de misa diaria– me hacían sintonizar con un entorno que reconocía sin dudar. Contexto, personajes, situaciones, conflicto y a la vez el brillo de algo distinto y muy especial. Más tarde averigüé que el guion estaba escrito por Armiñán y Borau, y llegué a las películas de Manuel Gutiérrez Aragón, a Drove, a Pilar Miró, a Josefina Molina y a Cecilia Bartolomé; a Zulueta, Saura, Almodóvar... Y a las de tantos y tantas que constituyen mi memoria.

Si analizo ese recuerdo, siempre brilla el sustrato de una creación libre y única. Esa que se ponía en valor cuando viajaba fuera de nuestras fronteras y todo el mundo refería nuestra originalidad creativa envuelta en elogios superlativos. Entendí en ese momento que ese era un tesoro que había que preservar, ya no solo a un nivel individual, en tanto en cuanto para mí había sido constitutivo, sino con una dimensión de responsabilidad pública y docente que acreditara nuestro cine como un agente sociocultural de primer orden.

La palabra crisis ha sido el mantra que ha acompañado a nuestro sector. A pesar de ella, en mi vida de estudiante y después como profesional siempre he disfrutado de la genuina creación que se producía en nuestro ámbito. También recuerdo escuchar recurrentemente aquello de “el género de moda” (en televisión lo sigo escuchando) dependiendo del momento en el que nos encontrábamos. Pero, aún con pies forzados, resurgía el destello de un cine independiente que no se dejaba atar y sobrevivía, libre y vibrante.

En este año nefasto para nuestra industria, donde todas las expectativas eran derribadas por unas condiciones complicadísimas, ha surgido con fuerza un nuevo

mantra: cambio de paradigma. Y, sí, parece que todo apunta a una suerte de reinención. Reconozco miradas asustadas y cierta alarma ante esta nueva forma, y no tengo todavía una idea concreta de a dónde nos puede llevar y si será una oportunidad o todo lo contrario. Sin embargo, lo que sí tengo claro es que lo que extinguiría nuestro cine sería que, de forma masiva, comenzáramos a generar películas diseñadas con escuadra y cartabón, hijas de la estadística y los algoritmos, tan uniformadas, perfectas y precisas como frías y sin vida. Y que aceptemos este peaje como lógico y vinculado a ese cambio de modelo, sin cuestionarlo ni rebelarnos lo más mínimo.

La banalidad, como un virus en expansión, clausura nuestras ideas de una forma trágica. Su persistencia, alentada por los que tienen en sus manos la opción de decidir, puede resultar mortal para la autoría independiente y librepensante, nuestra verdadera bandera. Como único antídoto contra este temor nos queda exigir a quienes tienen esa responsabilidad en sus manos las redes de protección necesarias para garantizar nuestra independencia y libertad.

Tendremos que seguir peleando por ver los rayos C brillando en la oscuridad más allá de la Puerta de Tannhäuser o la alternativa será perdernos como lágrimas en la lluvia.

Virginia Yagüe es guionista.

El tiempo **pasa**

RECIENTEMENTE hemos adoptado un perro. Le hemos puesto Toni. Es un cachorro de Teckel Arlequín precioso y simpatiquísimo. Es completamente sordo, ciego del ojo izquierdo y con mal pronóstico para el derecho. El otro día, estando con mi hija Manuela y nuestra amiga June (de diez y nueve años, respectivamente), paseábamos a Toni por la calle y hubo un ruido estridente. El perro ni se inmutó. Yo comenté: "es sordo como una tapia". Las niñas se quedaron algo desconcertadas y me preguntaron: "¿qué es una tapia?".

El tiempo pasa.

Me piden desde la Academia que hable sobre el devenir del cine español.

En estos momentos y con la que está cayendo, es lo más fácil que me podían haber pedido. Pero no quisiera dármelas de listilla y hacer el ridículo, por eso he querido volver a los filósofos clásicos que hablaron sobre el devenir, de lo que está por venir.

Heráclito fue el primero en formular la idea del devenir como nacimiento, formación y desarrollo de lo nuevo. No habla de la muerte de lo viejo.

Hegel, como buen idealista, entendía el devenir de manera abstracta. No habla del devenir de la naturaleza o de la materia. Habla del devenir de las ideas, "no existe nada que no constituya una situación intermedia entre el

ser y la nada". No se crean ustedes que yo pillo mucho a Hegel. Corro y corro tras él, pero no le pillo.

Para la filosofía marxista-leninista, el devenir es el movimiento, la transformación y el desarrollo de la naturaleza y la sociedad. El nacimiento de lo nuevo y la desaparición de lo viejo por efecto de la lucha de los contrarios.

Entiendo, a través de los filósofos, que estamos viviendo un momento de transición extraordinario. Estamos ante la situación planetaria donde un virus despiadado y exigente nos impone cambios. A vida o muerte. Cambios donde morirán cosas y nacerán otras nuevas.

Hubiese sido bonito escribir este artículo y poder decir que el cine que viene es el cine de las mujeres. Que lo será. Lo está siendo, falta mucho todavía, pero está pasando. El género influye en la mirada, no en el talento. Las mujeres están aportando una mirada interesante y refrescante que genera interés por lo novedosa y original que resulta. Guuuuuuuuu. Hombres y mu-

eres llevamos juntos desde los orígenes de la humanidad y por fin, año 2021, aquí estoy celebrando la novedad de las mujeres en el cine y en el audiovisual en general. Lo celebro con todo mi ser.

El enfoque femenino interesa porque no está contado, es nuevo. Así lo han demostrado Carla Simón, Leticia Dolera, Paula Ortiz, Mar Coll, Belén Funes o Arantxa Echavarría, entre otras. Sin dejar de mencionar a las veteranas como Isabel Coixet e Iciar Bollain que ahí siguen para suerte de todas y todos.

Hubiese sido bonito, decía, poder hablar solo de que las mujeres hemos llegado por fin y que ahora solo se trata de que se nos ceda sitio para quedarnos. Que no sea una moda pasajera e interesada.

Pero también tengo que hablar de los cambios en la industria. De la crisis en las salas. Del cierre de los cines. De la transformación en la forma de consumir cine. No serán muchas las salas que soporten esta debacle. Es tremendo, pero así es. La experiencia de consumir se ha transformado. Las plataformas se han hecho con todo. El espectador se queda en casa. Ojalá se mantengan las pocas salas que quedan, pero no será por mucho tiempo. Quedarán aún menos. La experiencia extraordinaria de ir al cine, el oscuro de la sala, la ceremonia de ver una película en pantalla grande y buen sonido.

El tiempo pasa. Las niñas no saben lo que es una tapia y las salas se transforman.

Tengo la suerte por segundo año consecutivo de ser mentora en el programa Residencias Academia de Cine. Y tengo que decir que, pese a que estamos ante un momento de cambios irreversibles para todo, también para el cine, sigue habiendo talento a raudales. Jóvenes y medio jóvenes con los ojos muy abiertos captando el momento y plasmándolo en sus proyectos. Le suplico al cielo que toda esta crisis no acabe con el cine de autor. El *mainstream* estará a salvo en las plataformas, pero habrá que hacer esfuerzos para dar salida a la voces minoritarias y extraordinarias. Las voces de autoras y autores.

Estamos ante un momento de muchas de preguntas que aún no tienen respuesta. Ahí estará siempre el cine para contarlo.

Anna R. Costa es guionista.

“El género influye en la mirada, no en el talento”

La bestia

A finales de 1999, mientras estudiaba cine en la Universidad de Bergen, Noruega, se me ocurrió como tesis final un análisis sobre la construcción de personajes y su impacto en la renovación de las historias. Quería explorar la búsqueda de la originalidad dentro de un panorama audiovisual in crescendo. Porque, a mayor número de películas, más posibilidades de repetirnos, de imitar giros y reproducir esquemas que el público terminaría desdeñando por previsibles.

Las áreas de un relato son siempre las mismas: el argumento, la estructura y los personajes. En las dos primeras las posibilidades de innovar son reducidas. No existen historias infinitas. En 1895 el crítico francés George Polti publicó que todas se podían resumir en 36 situaciones dramáticas (sacrificarse por un ideal, adulterio, venganza, etc), y en ellas encontramos el germen de *La odisea*, *El Quijote* e incluso *Iron Man 3*. Tampoco hay formas infinitas de combinar los tres actos. Podemos empezar por el tercero, podemos fragmentarlo, pero eso ya casi forma parte del tópico. En cambio, la construcción de personajes ofrece el camino más rico y lleno de opciones. Tantas como seres humanos vivos o muertos. Porque cada uno de nosotros es único e irrepetible. Eso no es una teoría, es un hecho. Y es el auténtico filón de los guionistas. Una historia no es original únicamente por lo que cuenta sino, y sobre todo, por los personajes que la habitan. Podemos escribir mil guiones de piratas, de venganza, o de chica que se queda embarazada, y todos serán diferentes si sus personajes rompen nuestras expectativas, si son complejos y nos sacan de la zona de confort.

Cuando me interesé por estos temas no tenía ni idea del impacto que tendrían internet y las plataformas en la oferta audiovisual de hoy. No existían móviles con pantallas 4k y Dolby Atmos que permiten consumir miles de horas de ficción en trenes y aviones, en paradas de autobús y salas de hospital. El nivel de sobreexposición que hoy tiene un espectador medio no se ha visto nunca. Pero su objetivo sigue siendo el mismo: encontrar historias que le emocionen y no se parezcan a otras. Todo un reto ante una oferta desquiciada que ensambla series y películas como coches industriales y que, curiosamente, hace de la originalidad un reclamo sobre el que sostenerse.

Ahí, en ese reclamo, radica nuestra oportunidad como escritores. Para deshacernos de moldes y costuras. Y atrevernos; no por capricho sino por mera supervivencia. Mientras nos empeñemos en oxigenar los guiones desde el argumento o la estructura (lo más cómodo) seguiremos cayendo en patrones de imitación que no resuelven el problema. Solo es posible si liberamos a nuestros personajes de las ataduras de las tramas y les permitimos expresarse de forma plena y contundente. Son ellos los portadores del virus de la originalidad. Son ellos los que pueden evitar el cansancio y la apatía del espectador.

Porque ese espectador, esa "bestia" que no aparta la vista de las pantallas, se tragará mucha porquería, mucha comida enlatada con protagonistas rancios y predecibles... pero no nos equivoquemos ni la tratemos como un ente controlado por algoritmos. La bestia somos nosotros, no ese sistema anónimo que tanto fascina a los conspiranoicos. Tiene nuestro ADN. Respira los miedos, ambiciones y flaquezas con los que nos alimentamos cada día. Y tampoco es idiota. La bestia sabe discernir, y ya no quiere héroes engolados como Supermán, los quiere cínicos y canallas, o contruidos con la espléndida sociopatía del Joker. Si no se los damos en la ficción los buscará en la realidad. Contra eso competimos, contra unas redes sociales que han convertido cada esquina del mundo en el más fascinante e infame de los decorados.

Así que no vale amilanarse ni rendirnos a una creación al servicio de tendencias, sino aprovechar los espacios que surjan para seguir cautivando a ese público que descubrió el psicoanálisis con Tony Soprano y sigue ahí, esperando que mandemos una nueva generación de héroes y antihéroes a los divanes, a abrirse en canal. A traspasar los límites morales que sacan lo mejor y peor de cada uno. En comedias y en dramas, en el más atrevido *thriller* y el más espeluznante terror. Esa ficción que prioriza a los personajes (maravillosa, necesaria) será la mejor alternativa posible. Es el aliado que necesita la industria y, afortunadamente, su salvación.

Alejandro Hernández es guionista.

“Los personajes
son los portadores
del virus de la
originalidad”

La nueva comedia española (otra vez)

Si nunca has estado en Irún, por lo menos te sonará que allí acaban muchas carreteras y trenes, y sabrás que está casi en Francia. Es posible que no conozcas a nadie de Irún. Yo soy de Irún. Crecer allí podría ser como crecer en cualquier otro sitio excepto por un detalle: te das cuenta muy pronto de que los franceses son gente rara. Alguien de Móstoles o de Sigüenza tarda más en darse cuenta. Por eso no entiendo por qué llevamos tantos años intentando hacer las mismas comedias que ellos.

Hay detalles que no tienen hueco en un libro de historia, pero que son el mejor combustible para arrancar una comedia. Me refiero a esas pequeñas miserias irrelevantes que nos hacen vulnerables y que nos definen como individuos. Creo que no hay mejor manera de entender una época que ver las comedias que hicieron reír a la sociedad de ese momento. Viendo de qué se rieron en esos años sabrás qué les preocupaba. Y nada nos define mejor que nuestras preocupaciones. Si la comedia consiste en que un hombre pise una cáscara de plátano y se pegue un trompazo, los franceses y los españoles no podemos tener la misma cáscara de plátano.

Nuestras comedias son un legado insustituible para completar nuestra memoria. Y no quiero hablar de Berlanga o Azcona porque se ha hablado tanto de ellos que pueden terminar por parecer los únicos. Hablo también de Manuel Summers, de Pedro Lazaga, de Edgar Neville, de José Luis García Sánchez, de Fernando Fernán Gómez o de Mariano Ozores o de Manuel Summers. Sí, he dicho Manuel Summers dos veces porque es mi favorito. *Atraco a las tres*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *To er mundo e güeno* son piezas necesarias para tener un puzzle completo de una España concreta. Si uno quiere completar lo que cuentan los libros sobre la guerra civil, debería ver *La vaquilla*. Si necesitas saber qué fue la transición para el ciudadano de a pie, viene muy bien sentarse frente a *Los bingueros*. Uno siempre puede encontrar una comedia española para terminar de entender una época de nuestra historia. Excepto la década pasada.

La pasada década pasó una cosa curiosa con nuestra comedia, y es que dejó de ser nuestra. Durante los últimos años nuestras películas de humor han dejado de mirar nuestras miserias para adaptar las miserias de los italianos, los franceses o los argentinos. La proliferación de los *remakes* no ha asolado a todos los géneros por igual, sino que se ha cebado especialmente con nuestra manera de reír. Nuestro cine de comedia se ha convertido en una de esas avenidas comerciales donde es imposible distinguir si estás en París, Roma o Madrid, porque todas las tiendas pertenecen a las mismas franquicias. Los escaparates son los mismos; los chistes también.

Cuando me pidieron que escribiera sobre lo que nos depara el 2021, lo que tuve no fue un pronóstico, sino un deseo. Ojalá inaugurar una década sirva también para que empecemos a recuperar nuestra comedia. A escribir guiones originales que señalen nuestros defectos, nuestras heridas, nuestros granos. Seguro que hay un tipo de granos que nos pertenece más a nosotros que a los italianos. Hablemos de esos granos. Porque siempre será mejor legado de una comedia española imperfecta que el de un *remake* impecable.

Diego San José es guionista y director.

Un movimiento imparable **de nuevas voces**

Creo que después de este año de pandemia, donde hemos tenido que comprender de la forma más dura que todo lo que dábamos por descontado puede cambiar radicalmente en cuestión de días, no me atrevería a hacer ninguna predicción de futuro, ni aunque tuviese una bola de cristal de alta resolución.

Me entristece preguntarme si seguiremos yendo al cine, aunque deseo y espero que así sea, porque extraño la gran pantalla tanto como abrazar o besar sin pensarlo dos veces y sin poner PCR de por medio, y porque sigo pensando que las películas las hacemos para ser vistas en el entorno envolvente de una sala oscura de cine. Quizás sea este un concepto romántico ya. No sé si volverán las fiestas de fin de rodaje, las escenas masivas con quinientos figurantes, todos amontonados, sin respetar los malditos dos metros que nos separan ahora a todos. No sé si volveré a ver una escena de discoteca atestada de gente y de cuerpos bailando muy juntos sin alarmarme irracionalmente por la temeridad de los danzantes antes de recordar que estoy viendo una ficción -probablemente precovid-.

Lo que sí sé es que seguiremos contando y viendo historias, que seguiremos necesitando viajes catárticos, que seguiremos hipnotizándonos ante la belleza de los cuerpos en movimiento. Porque eso es más viejo que el cine y más viejo que el pan.

Este año nos ha demostrado, con el confinamiento, la ansiedad y la pérdida de espacios comunes, que ya sea para evadirnos, para sublimar nuestros miedos o para descubrir otras miradas,

otros modos de vivir, otras formas de amar o de sufrir, el consumo de ficción en todas sus formas no va a ir a menos, sino probablemente a más. Me entristece pensar que el aumento del consumo doméstico de ficción es consecuencia del alienamiento, y me gustaría que en el futuro no se convertiría en causa. Que el cine y la ficción no serán un refugio de la soledad o el aburrimiento, o que no serán solo eso. Que serán un lugar también de encuentro, que nos haga pensar, que nos demande una participación activa y un compromiso como espectadores en vez de solo entretenernos o adormilar nuestras ansiedades.

Pero no quiero caer en el cinismo ni el relativismo. En una época falta de referentes y certezas, me gustaría encontrar algo a lo que agarrarme con la seguridad con la que puedo afirmar que no dejaremos nunca de ver cine -sea o no en el cine-. Y lo que puedo visualizar con la misma certeza es que hay un movimiento imparable de nuevas voces, voces femeninas, voces de minorías durante mucho tiempo ninguneadas, que se están abriendo un lugar a pulso, y que están protagonizando, escribiendo y dirigiendo lo mejor que está llegando a las pantallas. Sé que estas voces están para quedarse, para expandirse, y espero que el futuro del cine sea de ellos y para ellos. Que sea de todo el mundo que tiene algo que contar y la inquietud o la temeridad suficiente para contarlo, sin límites ni barreras de entrada de ningún tipo.

Clara Roquet es guionista y directora.

Dicen...

Dicen que, tras los atentados del 11-S, la CIA invitó a guionistas de Hollywood a imaginar escenarios de desastre que les permitieran anticiparse a ellos en el futuro. Salvando las distancias, la Academia nos invita a reflexionar sobre el futuro del audiovisual en un mundo post covid-19. Lo bueno es que, tratándose de profesionales del audiovisual español, podemos delirar en total libertad, porque ya sabemos que nadie nos va a hacer ni puto caso.

La verdad es que no tengo yo una opinión muy clarividente al respecto. El de guionista ha venido siendo un oficio de supervivencia, muy apegado al presente. El día de mañana ya vendrá, aunque es cierto que uno de los valores esenciales del creador es anticipar lo que viene y sacudir al espectador a partir de hipótesis verosímiles.

Pero mi experiencia real es que la cosa no sirve de mucho. Aunque en las aulas de cine aún haya maestros que lo pretendan, las películas y las series, ¡qué pena!, no cambian el mundo. ¿Para qué sirven entonces? Para entretener, dicen los que manejan el mercado; asustando, intrigando, haciendo reír o llorar, contando episodios de la historia o biografías más o menos edificantes. No es poco, qué duda cabe. La fórmula parece asegurar una respuesta entusiasta del espectador. Eso ha sido pasado, es presente y sobre todo parece que será futuro. Más gente entretenida, más dinerito.

Pero además de para el sagrado entretenimiento, el cine y sus nobles antepasados, la literatura y el teatro, sirvieron en el pasado para otras cosas: para formar conciencias individuales, para profundizar en el conocimiento de la condición humana, para comprender el mundo. Esta manera formativa de entender el audiovisual pervive todavía. Pero en circuitos cada vez más reducidos, con poca capacidad de atraer a un gran número de espectadores, con dificultades de supervivencia, casi como guetos creativos.

Con la llegada del digital pareció que las generaciones futuras abordarían el audiovisual con posibilidades desconocidas hasta el momento. Uno podría hacer sus películas como quien elabora sus poemas. Con esa absoluta falta de compromiso con los mercaderes,

con esa maravillosa y rigurosa libertad. Pero no. La cosa no ha ido por ahí. Del mismo modo que el poema necesita ser leído, la obra audiovisual necesita completarse al ser vista por otros ojos. Y eso depende de los circuitos de distribución. Y a estos no sé si les gusta mucho eso de la poesía.

Es verdad que parece haber luz en el horizonte. Los guionistas, por ejemplo, nunca habíamos tenido tanta consideración. Los contenidos, dicen, son la clave. Más que la puesta en escena, más que el nervio de la producción. El que dirige importa poco, producir lo puede hacer cualquiera. Yo soy un poco fatalista y esto no me lo creo. Y me incomoda que me quieran tanto, como cuando la guapa del baile se me acercaba fingiendo que no era por mi dinero.

Al hablar del pasado, me dejaba el más importante de los logros del cine. Aparte de formar al espectador, servía para compartir experiencias inolvidables con otros, en las salas. Hasta meterse mano era una experiencia catártica en aquellas catedrales.

Ahora las salas sufren; muchos exhibidores, sobre todo aquellos que más aman el cine, sienten que tienen los días contados. Y hay malas lenguas que dicen que las plataformas no solo copan los contenidos y los canales de distribución, sino que además compran cines para emitir sus propios contenidos. Quedarán guetos donde compartir el placer de la sala oscura: las filmotecas, los festivales, los museos, los cineclubs. Dicen que, en el mejor de los casos, aquellas salas románticas se convertirán en parques temáticos donde disfrutar del último pelotazo de las grandes compañías.

Pero lo más habitual será entregarse al disfrute solitario. Y qué quieren. Para mí el cine es coito, no masturbación.

La covid-19 nos ha metido en casa para protegernos de la enfermedad y la muerte. Y los contenidos de las plataformas acunan nuestras pesadillas. Eso ha venido para quedarse. No hace mucho leía una entrevista a Miguel Martín, director del Festival de Jazz de San Sebastián. Decía: "Temo a los que han abdicado de vivir y se van a quedar en casa, pegados a las series". Parece exagerado, pero yo creo que es una de las cosas más certeras que he escuchado en estos tiempos.

También escuché otra que me gustó. Alguien decía que se había acabado la ciencia ficción, porque la ciencia ficción ya estaba aquí. No es verdad, pero también es cierto.

Y lo que dice un amigo mío que está como una regadera: que la pandemia es cosa de las plataformas digitales, y que los mejores guionistas del mundo la están guionizando.

“El cine
es coito, no
masturbación”

Michel Gaztambide es guionista.

En las estrellas, de Zoe Berriatúa





**MARTA
ESTEBAN**

¿Hay futuro?
Sí, hay futuro

A lo largo de sus 125 años de vida, el cine ha tenido muchas convulsiones, momentos difíciles que parecían anunciar su final. Pero los ha superado todos, se ha reinventado cuando hacía falta y ha seguido adelante. También lo hará ahora. Una de las últimas grandes revoluciones del cine en el siglo XX fue la aparición del cine de autor, del cine independiente, del cine más libre. Ese cine encontró en las salas especializadas, las viejas salas de arte y ensayo, las más recientes e indispensables *Renoirs* y *Verdis* del mundo, un lugar ideal para alojar sus propuestas. Gracias a ese canal de comunicación entre la creación y las salas de exhibición, hemos podido hacer un cine distinto. Sin ellas, ni Cesc Gay ni yo, ni muchos como nosotros, estaríamos rodando actualmente.

Los cambios en los hábitos del público ya empezaban a ser evidentes antes de la pandemia que ha llegado a trastocarlo todo. El público más joven estaba desertando poco a poco de las salas de cine tradicionales, pero la gran conmoción de la pandemia ha sido la generalización del uso de las plataformas por parte de un público que iba habitualmente a las salas, al que el confinamiento ha permitido descubrir que puede ver las películas que le gustan sin salir de casa. La gran apuesta del futuro es doble, conseguir que la gente vuelva a sentir la necesidad de ver cine en compañía y en una sala oscura; y lograr atraer al público más joven que en los últimos años se ha alejado de las salas. No es fácil, pero es imprescindible si queremos mantener la independencia de los productores que necesitan la recaudación como una fuente de financiación. O eso, o cambiar las reglas de financiación del cine europeo y español.

Si miramos la realidad que nos rodea, el panorama es parecido al que había en el Hollywood dorado, cuando los grandes estudios eran la fábrica de sueños. Aunque había directores, estrellas y productores, las películas eran de la Metro, de la Warner o de la 20th Century Fox. Algo así es lo que está pasando con las grandes plataformas. Netflix, HBO, Amazon... son los nuevos estudios y quieren que su marca se identifique en sus productos. Esto hace que los productores independientes y los autores en el sentido más clásico del concepto tengan muy difícil encajar en su esquema. Por eso, el principal reto de la producción independiente es el de aprender a utilizar todas las ventajas que ofrecen estos nuevos Midas del cine para introducir ideas, miradas y formas creativas distintas de las que las plataformas imponen. En Estados Unidos hay directores que lo han entendido muy bien: Scorsese o Fincher son buenos ejemplos. En Europa nos cuesta un poco más, pero creo que es el único camino si queremos que el cine de autor, y por lo tanto los productores como yo, sigamos existiendo.

Es muy probable que en diez años la exhibición se dedique sobre todo a filmes de gran espectáculo, los estrenos serán acontecimientos y se irá al cine a ver algo porque es especial. Creo y deseo que, junto a estos grandes eventos, exista otro tipo de salas, más pequeñas, casi clandestinas, donde se proyecte un tipo de cine que en las plataformas, como sucedía en los estudios de Hollywood, no tiene cabida. Por eso no dejaré de soñar que habrá pequeños reductos, un Renoir, en donde podamos ver acompañados, en silencio y a oscuras, hermosas películas. ¿Las podremos producir? Quiero creer que sí. ¿Hay futuro? Sí, hay futuro.

“El panorama es parecido al que había en el Hollywood dorado”

Marta Esteban es productora.

2021:

Una odisea del espacio

EL 28 de diciembre de 1895 tuvo lugar la primera proyección de una película abierta al público. Se escogió para ello un pequeño café en París, el Salón Indio del Gran Café des Boulevards. Esta proyección, a la que asistieron tan solo 35 espectadores, fue un éxito. Y, desde entonces, el cine –un espectáculo mezcla de ilusionismo y tecnología– busca espacios para desarrollar su nuevo nicho de mercado: las salas. Desde esa fecha han pasado ya más de 125 años, en los que el cine ha sido la opción de entretenimiento principal en todas las generaciones. En todas, hasta hoy.

La supervivencia del cine como arte mayor del entretenimiento no ofrece para mí duda alguna. Durante esos 125 años ha perfeccionado su aparato tecnológico, ha desarrollado una industria implantada en los cinco continentes que produce y comercializa sus productos multiculturales en todos los idiomas y que, además, ha creado una mitología de estrellas, cineastas, películas y secuencias vinculadas al imaginario colectivo que no puede desvanecerse en un año, por muchos cambios radicales que ese año pospandémico le infrinja al paradigma del entretenimiento tal y como lo hemos vivido y disfrutado hasta ahora.

Pero estos años en que vivimos y viviremos peligrosamente incorporan nuevas variables. Por un lado, el tener por primera vez en la historia de la humanidad confinados a 7700 millones de

seres humanos en casa ha acelerado cambios y transformaciones extremos en todos nuestros hábitos de consumo, en nuestros modelos de convivencia y en la percepción de una realidad virtual y tecnológica diferente a la que habíamos disfrutado hasta ahora. Esta tercera revolución industrial acelera de manera silenciosa, desde la complicidad de un sistema que limita nuestros movimientos, el consumo indiscriminado de nuestro ocio –pero también de nuestra manera de relacionarnos– y nuestros comportamientos desde nuestros dispositivos asociados a plataformas digitales de cine, música, fotos y recuerdos compartidos: redes sociales, aplicaciones que nos facilitan el acceso al alimento, los encuentros con otras personas... También como prolongación de nuestras manos y de nuestros datos asociados a una tarjeta de crédito... y de nuestros impulsos.

Y por otro lado, este ecosistema enfrentado a compartir con más seres humanos experiencias colectivas ha acelerado también el proceso de crecimiento de nuevas opciones de ocio en diferentes formatos al cine, que ya no es la opción número uno ni la dos, ni siquiera la cinco, en el nuevo mapa del entretenimiento. Ni lo es ni lo será a la vuelta de la pandemia, fagocitado por otros formatos que compiten en su mismo escenario en las plataformas que promueven el consumo en casa, donde la serie fideliza abonados y clientes de manera más eficaz que una historia contada en 90 minutos.

Esta realidad nos pone en nuestro sitio, y cuanto antes asumamos que el escenario ha cambiado por completo, que el cine no desaparecerá pero que compite con mundos virtuales que han desplazado a los adolescentes de su órbita, que ya no solo es patrimonio de la sala de

cine –y este es un concepto que transitará en lo híbrido durante el siglo XXI, ante el cual no cabe debate, sino una realidad que hay que aceptar con humildad–, antes podremos desarrollar nuevas películas que compitan en este nuevo escenario, nuevas salas de cine que completen la experiencia en casa. Y es que los consumidores de cine en casa ni son traidores al cine –porque lo seríamos todos–, ni quieren ver solo series y películas en plataformas, agotando los catálogos. El 2021 es la odisea del espacio, aquel lugar que hasta ahora llamábamos cine y que solo superará los meteoritos económicos si al nuevo espectador que dispone del “todo en casa” se le ofrece aquello que no puede ver en casa.

Más grande y más tecnológico, más entretenimiento, en salas y complejos que garanticen el espectáculo y el evento, asociados a las películas de estudio, pero también más pequeño, más arriesgado, emocional y artístico, explorando el cine en festivales en circuitos urbanos especializados. Ese comercio necesario de proximidad fidelizado por programadores que conocen su parroquia.

La búsqueda del espacio, de ese nuevo cine, como sala donde volver a compartir la experiencia colectiva (no olvidemos que esa experiencia con otras personas es la que da la notoriedad a las películas) pero también de ese nuevo cine que hay que fabricar, que ya no solo compite con el cine en casa, sino con todo. Ese príncipe destronado que tiene que encontrar su nueva identidad. Como productor de cine desde hace más de 25 años y con más de 60 películas vividas, no conozco un reto más exigente ni momento más excitante que éste... y que cada uno decida dónde se posiciona.

Enrique López Lavigne es productor.

“Los consumidores de cine en casa no son traidores”

**FERNANDO
BOVAIRA**

Destrucción **creativa**

HACE ya más de un siglo, en los inicios de lo que luego pasó a llamarse automóvil, se empezó a conocer a esta nueva forma de transporte como "carruaje sin caballos". La falta de precedentes de esta nueva tecnología parecía exigir la comodidad de una denominación vinculada al presente, sin que se vislumbrara entonces la transformación de futuro que iba a suponer esta innovación en la configuración de ciudades y formas de vida.

La también centenaria industria cinematográfica, tan relevante en nuestras vidas, se enfrenta también ahora a una revolución tecnológica que está ya provocando alteraciones sustanciales en todos los eslabones de su cadena de valor. La aparición de plataformas de distribución digital, presentes en la producción, promoción y emisión de las obras audiovisuales de su catálogo y en relación directa con el usuario final, anticipa cambios progresivos en la forma en que se consumen los largometrajes, que acabarán afectando inevitablemente al lenguaje cinematográfico.

Como todos sabemos, la pandemia ha impulsado y acelerado este proceso disruptivo. Durante estos últimos meses, hemos asistido al estreno digital de buena parte de las novedades cinematográficas, a la vez que se desplomaba el andamiaje de las ventanas de explotación, en un proceso de mutación habitual en el capitalismo que el economista Schumpeter acuñó como "destrucción creativa".

Aunque en un ejercicio de idealismo asumamos que aún estamos a tiempo de combatir esta inevitabilidad tecnológica, lo cierto es que la actual orientación económica de mercados y capitales también favorece esta disrupción. Titanes tecnológicos de Silicon Valley, estudios de Hollywood, operadores lineales y de telecomunicaciones están redirigiendo

organizaciones y recursos para afianzar su posición de futuro en el consumo audiovisual, cada uno con sus prioridades y señas de identidad. En su ideario, todos comparten que en la captación, retención y gestión de datos de sus clientes, el consumo audiovisual recurrente se convierta en prioritario. En este sentido, la naturaleza de prototipo sitúa al largometraje en desventaja frente a otros formatos serializados, que permiten la explotación de una marca semana tras semana, año tras año.

Con un equipamiento en los hogares cada vez más parejo al de las salas cinematográficas, pocos argumentos tecnológicos y económicos nos quedan para mantener los diques de contención que impedirían la asimilación del cine a otros formatos audiovisuales.

Hasta aquí hemos hablado de industria. Hablemos ahora de arte.

El cine como forma de expresión artística ha estado ligado desde los hermanos Lumière a la experiencia colectiva en sala oscura y pantalla grande, que han ido conformando su gramática, atmósfera y sentido del espectáculo. Creo que la única protección posible pasa por el compromiso de todos los implicados en la defensa de su esencia y supervivencia: el de los poderes públicos, a través de la regulación y de la educación; el de los exhibidores y distribuidores, a través de la mejora compartida en el equipamiento tecnológico de las salas y en la modernización de la experiencia; el de las plataformas, desde la comprensión de que la experiencia cinematográfica tradicional puede reportar beneficios mutuos; y, finalmente, el compromiso del talento y de la producción en su dedicación militante al cine frente a trabajos mejor remunerados. Por supuesto, todo ello contando con la complicidad y la aprobación del espectador.

Solo así podremos evitar que esa destrucción de la que hablaba el economista arrastre a la fuerza creativa del cine hacia la irrelevancia. Sería una pérdida irreparable para la condición humana.

Fernando Bovaira es productor.

“El consumo
audiovisual
recurrente
se convertirá
en prioritario”

Un plan social

DESDE que entré a trabajar de forma profesional en la industria, allá por el siglo pasado (1995), llevo oyendo que el cine está en crisis. Pero mi opinión personal, y profesional, es que el cine nunca va a morir. Me hace gracia cuando escucho que “los del cine nos tenemos que adaptar”, “que los tiempos han cambiado” ... Porque si hay una industria que, constantemente y a un ritmo trepidante, está adaptándose es precisamente la cinematográfica. No hace tanto tiempo que rodábamos en 35 mm y el mundo, íntegramente, se digitalizó de un día para otro; el negativo murió y tuvimos que cambiar nuestra forma de hacer películas. No hace tanto tiempo que montábamos en moviolas, y tuvimos que aprender a editar en un ordenador. ¿Os acordáis los VFX que se podían hacer hace 10 años en cine? Ahora, prácticamente, se puede rodar una película con fondo verde o aplicar las nuevas tecnologías, como estamos haciendo nosotros en nuestro último rodaje, y rodar con LEDS que proyectan los fondos de carreteras y de paisajes y que los actores pueden ver mientras actúan... hace un par de años esto sería ciencia ficción.

Acabamos de pasar una pandemia en la que el mundo entero se ha visto obligado a encerrarse en su casa. Sin lugar a dudas, muchos de los hábitos que hemos adquirido durante los meses de confinamiento han llegado para quedarse: el teletrabajo, la digitalización de las empresas... Pero ¿debemos tener miedo de que el auge del consumo audiovisual en nuestras casas haya puesto en riesgo la industria cinematográfica? Sin lugar a dudas que no. Primero porque este incremento de consumo del audiovisual nos favorece como industria. Esa es la lectura que la pandemia ha dejado a los distintos gobiernos del mundo, ya que se ha multiplicado exponencialmente la demanda de nuestras producciones. Y segundo, porque, no nos equivoquemos, el virus pasará y las películas cinematográficas volverán a la pantalla grande y volveremos a las salas... porque la experiencia del cine no se puede recrear en un salón de una casa. Porque el cine es algo

más que ver calidad de imagen y sonido en una pantalla grande con un buen equipo. El cine es un plan social. El cine es reír rodeado de risas. Es ahogarte al intentar que no te oiga el llanto del de la butaca de al lado, al que no conoces. El ser humano es un animal social y, como tal, volverá a las calles, a los parques y a los cines de los centros comerciales y del barrio.

Ahora bien, si me preguntan: ¿qué se verá en el futuro inmediato en las salas de cine? Tengo que decir que la industria audiovisual se ha convertido en un todo, que el lenguaje audiovisual (gracias a la democratización conseguida en los últimos años por la expansión de las plataformas por todo el mundo y acelerada por el encierro mundial por la covid-19) ha traspasado formatos. Ha llegado a las series y a los documentales de forma más generalizada y mi opinión es que, en breve, las salas cinematográficas nos darán la posibilidad de visualizar otros formatos audiovisuales que, hoy en día, estaban condenados a la pantalla del salón de nuestras casas o de nuestros ordenadores. Debemos ser optimistas. Y si bien es verdad que las salas cinematográficas van a necesitar ayuda para aguantar la crisis económica generada por la ausencia de producto y cierres normativos que han sufrido y sufren, durante más de un año ya, también es verdad que volverán llenas de mucho más producto que, poco a poco, intuyo, no solo se limitará a las tradicionales películas cinematográficas.

Maria Luisa Gutiérrez es productora y presidenta de AECine.

Un mal cinéfilo

DESDE que tengo uso de razón se decía que el cine iba a desaparecer. Creo que la predicción venía de más antiguo, pero en mi infancia sevillana de los años ochenta el enemigo era el vídeo. El vídeo iba a matar al cine.

Ya desde entonces estoy convencido de que soy un mal cinéfilo, porque mi amor por el cine vino de la mano de ese mismo vídeo que lo iba a matar. Primero fue el videoclub, donde de forma compulsiva todos los viernes adquiría tres o cuatro pelis. El videoclub de mi barrio era sin duda mi lugar favorito del mundo. Después vino la tele. Teníamos en casa un vídeo BETA que solo yo, el pequeño de la casa, sabía programar. Y sabía programarlo por culpa de mi gran maestro cinematográfico: el programa *Cine Club* del segundo canal de TVE, que en algún momento pasó a llamarse La 2 y cambió la cabecera por la azul que viene a la memoria de muchos cuando pensamos en ese programa.

Claro que iba a las salas, pero en mi barrio no había muchas ni estaban cerca, y mi madre me llevaba cuando podía. Durante algunos años montaron un cine de verano en la puerta de mi casa, al lado del estadio del Sevilla FC, al que me dejaban ir solo. Cosas de

los cines de verano, en el mismo lugar vi *Los caballeros de la mesa cuadrada*, *E.T.* y alguna película del grupo *Parchís*. Fui creciendo y pude ir más al cine, cambiando a mi madre por mis amigos, pero Canal Plus y las colecciones de vídeo de algunos periódicos y revistas fueron compañeros fundamentales de mi condición de mal cinéfilo. Muchas de mis películas favoritas nunca las pude ver en una sala de cine.

No pienso que el cine vaya a morir. No creo que las series sean el sustituto del cine. Lo que sí que creo es que debemos luchar contra los estereotipos a la hora de mirar el audiovisual y las producciones que tienen su raíz en la(s) narrativa(s) cinematográfica(s).

El asunto es que el cine se ha ido liberando de muchas ataduras. Eso hace que la palabra cine, algunas veces, no tenga la suficiente precisión si es que hemos decidido mirar el mundo cinematográfico de manera limitada y perezosa. Ya que el cine engloba muchas voces y formas. Siempre que hablo con amigos sobre el tipo de cine que me gusta producir tengo que hacer una aclaración, que me lleva a hacer una analogía entre cine y deporte. Dentro del cine contemporáneo internacional caben tantas

formas de entender la narrativa cinematográfica como la diversidad de deportes habidos y por haber.

Creo que va a seguir habiendo salas, pero creo que esas salas deben abrazar la diversidad que el cine contemporáneo le está brindando de mostrar otras historias, de diversas procedencias, contadas con una variedad de voces tan ricas como la propia realidad. Y quiero pensar que el consumo de historias en la intimidad de la tablet no está reñido con la asistencia al acto colectivo de ver una historia de forma comunitaria.

La pandemia está dejando al sector de la exhibición en unas condiciones terribles. Cines cerrando cada día, más allá de la anterior concentración de salas en unas pocas ciudades y barrios. Hay que apoyar a los cines para que sigan siendo el lugar de encuentro que son. Y los cines deben de empezar a dar cabida a esa riqueza de historias que hoy en día están casi relegadas a festivales y centros culturales. Tal vez así otros malos cinéfilos, del presente y del futuro, tengan la posibilidad de ver todo tipo de películas en las salas de cine por toda España.

Luis Ferrón es productor.

VÍCTOR MONIGOTE

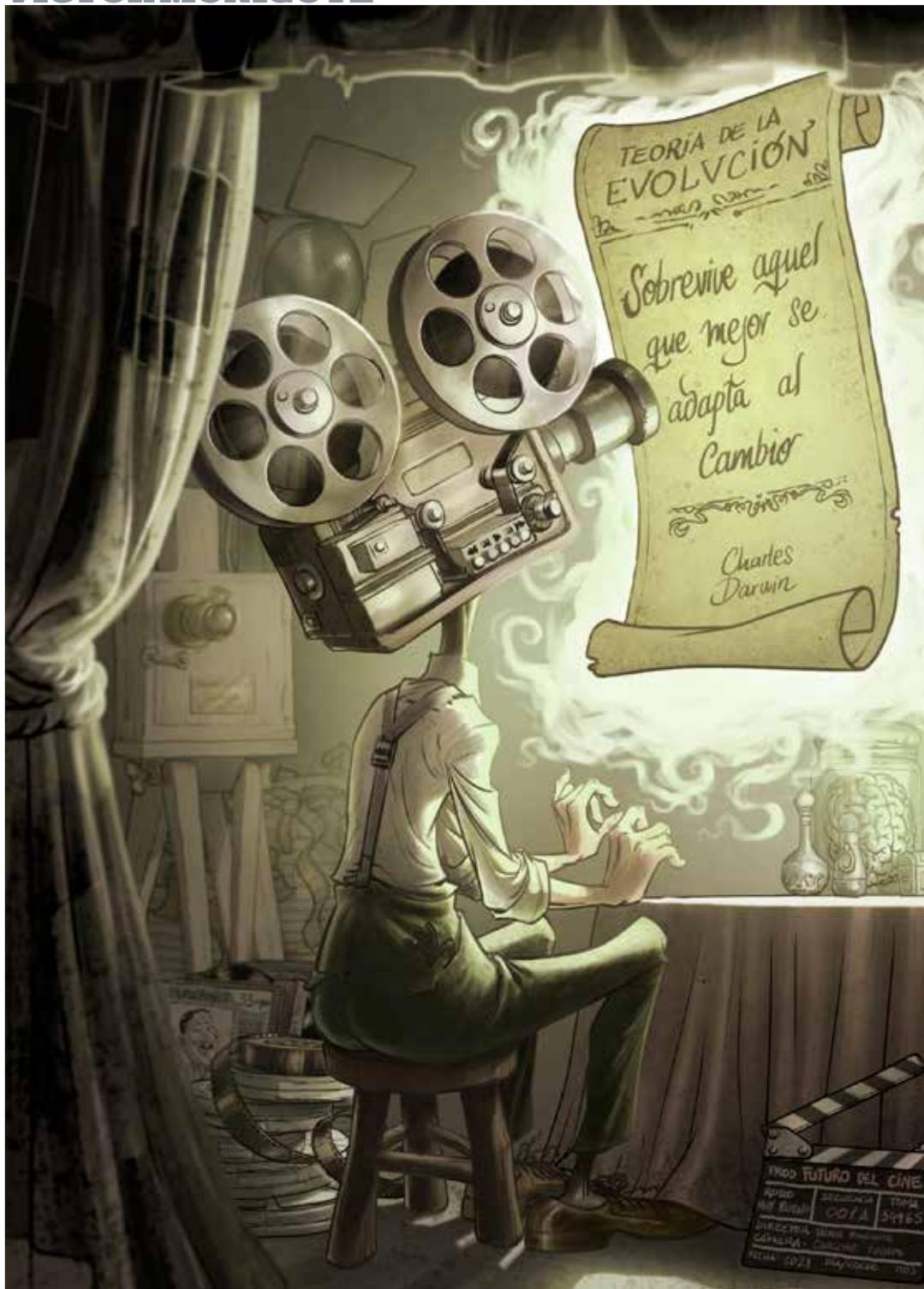




Ilustración exclusiva de Víctor Monigote

**ANIA JONES, ALEX LAFUENTE
Y LARA PÉREZ CAMIÑA**

Garantes de
la diversidad

DESDE Bteam Pictures, creemos que este año tan complicado y duro marcará un antes y un después en el cine tal y como lo entendemos. Las grandes dificultades que están sufriendo las salas de cine, la gran penetración y alto consumo de las plataformas digitales y los importantes cambios en la forma de relacionarnos en el entorno social van a condicionar, en gran medida, el futuro del cine independiente. Si algo hemos aprendido de esta pandemia es que el futuro es incierto. Aún así creemos en un futuro con salas de cine en el que nuestras películas se puedan seguir viendo en pantalla grande, aunque sea difícil predecir en qué medida.

Durante el confinamiento, con el primer cierre de los cines, nosotros decidimos posponer los títulos que teníamos previsto estrenar en salas durante esos meses, a la espera de que estas volviesen a abrir y pudiésemos recuperar al público que, en esos momentos, no tenía más opción que quedarse en casa. Con la reapertura de los cines, las distribuidoras independientes lanzamos un mensaje claro a los espectadores: queremos que volváis y sigáis disfrutando de nuestras películas en las salas con todas las garantías. Y aunque con mucha cautela y ciertas reticencias, una parte significativa del público regresó.

Las salas de cine, los distribuidores y los productores independientes somos los garantes de la diversidad en el cine; de un cine de calidad, primordialmente europeo y español, de prestigio y reconocido en los mejores festivales del mundo. Sin salas, películas como *Las niñas*, *Falling* o *Martin Eden* probablemente nunca hubiesen encontrado su público en este 2020.

Tristemente, en este momento volvemos a asistir a un nuevo cierre de cines, si bien no total, pero lo suficientemente amplio como para que vuelva a tener graves consecuencias para una industria que ya ha sufrido mucho en los pasados meses. El consumo de cine en salas tardará en recuperarse, a pesar de ser un espacio seguro. Y en esta recuperación del cine en pantalla grande, la pregunta es qué espacio ocupará al cine independiente entre los grandes estrenos de los estudios o los grandes títulos españoles producidos y financiados por las televisiones privadas; todos son necesarios si queremos una industria fuerte, rica y competitiva.

En estos meses de pandemia y con la casi total ausencia de títulos importantes americanos, se ha observado una caída muy alta en la asistencia del público adulto a las salas que, junto con el público cinéfilo, representan la mayor parte de los espectadores del cine independiente. Pero también se ha observado, por primera vez en mucho tiempo, que estos títulos independientes, muchos de ellos de producción española, pueden llegar a un público amplio y diverso.

Creemos que ahora, más que nunca, es importante no solo preservar y cuidar este público sino atraer nuevas audiencias y nuevas generaciones que se sientan atraídos por esa ventana que abrimos todos los viernes hacia algo inesperado, original y único.

*Ania Jones, Alex Lafuente y Lara Pérez Camiña
son los tres socios de Bteam Pictures.*

**MERCEDES
GAMERO**

El contenido **es el rey**

Hacer cualquier pronóstico en estos momentos sobre el futuro del cine para los próximos diez años se antoja una labor cuanto menos profética. Es indudable que la industria está atravesando un momento de evolución constante, en el que la pandemia no ha hecho sino provocar la aceleración y el asentamiento de unos cambios que se venían forjando, pero hacia los que había gran resistencia. Hablamos, sobre todo, de la ruptura de la exclusividad que venían manteniendo las salas cinematográficas frente a las subsecuentes ventanas de explotación. En este sentido, hemos sido testigos de cambios sustanciales que han ido desde el lanzamiento en VOD de *Trolls: World Tour* o *Mulán*, al estreno directo en Disney+ de *Soul* o al estreno simultáneo de *Wonder Woman 1984* en cines y HBO Max. Dada la escasez de datos públicos, nunca conoceremos realmente el resultado de estos lanzamientos, así como tampoco los efectos concretos que tendrán en las decisiones que toma-

rán sus respectivas compañías. Lo que resulta innegable es que los cambios han llegado para quedarse y los hábitos de consumo se han modificado para siempre.

Ciertamente estos lanzamientos se produjeron en condiciones muy concretas, pero han abierto la puerta a un cambio de mentalidad en todos los estratos de nuestra industria. Como bien dijo Jason Blum: una vez la pasta dentífrica ha salido del tubo es imposible volverla a meter.

Nadie pone en duda la fuerza de la incomparable experiencia de ver una película en una sala de cine, su irrefutable condición de evento sensorial y de experiencia comunal para nada inigualable al sofá de nuestra casa. La gran pregunta que todos nos hacemos en voz alta es si esa sobresaliente diferencia seguirá siendo suficiente para que la gente vuelva a llenar las salas cinematográficas, con qué películas y sobre todo cuándo.

Se habla mucho de la gran aglomeración y embudo que va a suponer este 2021, pero veamos su lado positivo. Habrá una oferta imbatible para el espectador, siendo el mejor arma que tenemos para resultar atractivos como forma de ocio y entretenimiento. Valga de ejemplo que nunca ha habido 13 películas de Marvel con estreno programado en tan solo 14 meses a lo que hay que sumar el resto de películas-evento, que se han ido retrasando, como *James Bond*, *Dune* o *Matrix 4*, así como los grandes títulos de cine español que nos aguardan. La pandemia provocó el cierre de los cines pero no la parada de nuestra producción, por lo que el cine español tiene una batería de películas altamente sugerentes entre los estrenos postergados y los nuevos rodajes. El tremendo éxito de *Padre no hay más que uno 2* (30 de Julio de 2020) nos muestra que, cuando hay películas, la gente responde. El binomio oferta más seguridad es lo que deseamos resurja en los próximos meses.

Evidentemente, no podemos limitar el discurso a las superproducciones. Debe haber cabida para todo tipo de ofertas y aquí es donde se centra el meollo de la conversación. Nadie pone en duda el cine como evento pero, ¿veremos que las películas medianas, de géneros menos comerciales o más de autor van a quedar relegadas solo a su exhibición en plataformas? Quiero pensar que no, que habrá espacio para una oferta cultural en salas variada, completa. No olvidemos que las películas "obligadas" a estrenarse en plataforma no fueron concebidas para tal explotación primaria y que los estudios están enfocando sus reestructuraciones en separar la génesis y creación del contenido de la decisión sobre su modelo más conveniente de explotación. Veremos una adecuación de la producción de contenidos a su destino final, y eso probablemente promoverá que sigan conviviendo las diversas opciones.

Que el contenido es el rey es un axioma que nunca estuvo tan vigente. Es irrefutable. Que la satisfacción y la posibilidad de elección del consumidor es el objetivo imperante actual, también.

Mercedes Gamero es productora y directora general de Atresmedia Cine.

“Los hábitos
de consumo
se han modificado
para siempre”

**ÁLVARO
AUGUSTIN
Y GHISLAIN
BARROIS**

Una selección **de la especie**

¿Cuál es el futuro del cine? Suponemos que es una pregunta que ha sido planteada en cada cambio de ciclo a lo largo de los siglos. Quizás es la misma pregunta que se hicieron los pintores impresionistas al final del siglo XIX cuando se inventó el cine: ¿la pintura había muerto? Pero la creación de una nueva forma de expresión no supone la muerte de las anteriores. Aun así, el panorama del cine en el futuro no será igual a lo que hemos conocido hasta el año pasado. La pandemia ha sido un acelerador de movimientos que hubieran ocurrido igualmente, pero tal vez con mayor lentitud. La rapidez de los cambios los hace quizás más violentos, pero eran inexorables.

Lo que está claro es que, a pesar de los cambios, el cine no desaparecerá. La aparición y el crecimiento vertiginoso de las plataformas está satisfaciendo una parte importante del ansia del público por el entretenimiento y la cultura. Pero el ritual de compartir esta vivencia con una sala llena de otras trescientas personas delante de una pantalla gigantesca es una experiencia única, imposible de superar. Lo que quizás ocurra es que la oferta de películas para disfrutar en pantalla grande se concentre en los títulos que justifiquen esta experiencia. A lo mejor el acceso a estas pantallas de películas más intimistas será más complicado por la oferta de las plataformas. Es un movimiento que ya está iniciado desde hace casi una década: es el cine con un lado de "evento" el que copa la mayoría de las pantallas. También porque además de un arte, el cine no deja de ser una industria, donde la lógica comercial e industrial es importante. El cine además acaba de engendrar un género nuevo, que es el fruto del cruce entre una película y una serie: que son aquellas "miniseries evento" como pueden ser *The Crown* o *Gambito de dama*. Este género hereda de su padre, el cine, unos grandes presupuestos, y de la televisión, su madre, el formato. Por esta razón esta nueva forma de expresión abre un camino al contar una nueva serie de historias que en el formato película tradicional se quedaban constreñidas. Pero por ello no desacredita una forma tradicional de contar historias en la pantalla grande.

El cine se reinventará para que pueda ser consumido de todas las formas posibles. Cuando la pandemia pase, probablemente la gente regrese a las salas. Al principio lo hará poco a poco, pero a largo plazo la gente volverá a disfrutar del cine en las salas. Para entonces, habrá que ver cómo ha quedado el negocio de la exhibición, qué parque de salas quedará y cuál será el producto más demandado por los espectadores. Creemos que el cine "evento" seguirá encontrando su hueco en la pantalla grande, y también podrán sobrevivir los circuitos de cine más alternativo, encontrando su nicho de mercado.

Los productores pueden encontrar en las circunstancias actuales un caldo de cultivo propicio para producir más, para seguir proponiendo historias que la gente pueda consumir en sus diferentes ventanas. Y si las películas se siguen produciendo, tarde o temprano contemplaremos una "selección de la especie" que haga que cada una de ellas encuentre su mejor manera para ser mostrada. El tiempo dará paso de la cantidad, a la calidad, entendida esta como aquellas ofertas que la gente tenga más ganas de ver.

Las plataformas han sabido aprovechar el momento en el que la gente ha consumido más que nunca contenidos en televisión. La oferta es tan amplia, tan abrumadora, que es fácil perderse. Todo está al alcance de un clic en un mando a distancia. Todo se consume a una velocidad de vértigo, y probablemente todo se olvide a una velocidad similar. Por eso, la experiencia de disfrutar una película en una sala de cine, de compartirla con público alrededor, se convertirá en los próximos años en algo más que un consumo en sí: en un auténtico disfrute.

Álvaro Augustin y Ghislain Barrois son director general y consejero delegado de Telecinco Cinema.

“El cine acaba de engendrar un género nuevo,
las miniseries evento”

**FERNANDO
LÓPEZ PUIG**

Tan vivo **como siempre**

Vivimos tiempos convulsos. Hace tan solo unos meses no podíamos ni imaginar que nuestra cotidianidad se iba a ver alterada de una forma tan radical, y hemos tenido que ir acostumbrándonos a una 'nueva normalidad' que ha cambiado la forma de socializar, de trabajar, de vivir el ocio...

El sector cinematográfico, como parte vital de la cultura y el entretenimiento, se ha ido adaptando a lo largo de los últimos años, modificando no solo la forma de contar historias,

sino también la manera de consumirlas. Vivimos la desaparición de las grandes salas, la proliferación de multicines, la llegada de los nuevos soportes, los avances tecnológicos aportando nuevas experiencias en imagen y sonido. A pesar de todo, visitar la sala de cine seguía teniendo un importante componente de ritual. Llegó el confinamiento y las salas se cerraron. Producción, distribución, exhibición, todo el sector y sus profesionales pasaron días en blanco. Pero, una vez más, la industria del cine supo reponerse.

Volvieron los rodajes y se reanudaron los estrenos. Reabrieron los cines, reduciendo aforos y extremando las medidas higiénicas, convirtiendo el ritual de "ir al cine" en un entorno seguro.

La crisis sanitaria ha significado tragedia y retroceso en muchos ámbitos, pero también ha tenido un lado alternativo. El audiovisual es uno de los sectores que está viviendo una evolución más acelerada y aún difícil de cuantificar por la entrada del consumo digital. El universo digital se ha instalado como una importante alternativa a las salas tradicionales de forma rápida y contundente, acelerada además por la pandemia. Las plataformas de contenidos audiovisuales han experimentado un crecimiento exponencial. A lo largo del año 2020 se han estrenado diversos títulos directamente en VOD, se han hecho estrenos selectivos y por territorios, se han alterado ventanas y fórmulas de lanzamiento. Sin embargo, los grandes estudios reservan sus títulos más prometedores, los esperados taquillazos, para las salas, reconociendo así que los cines siguen siendo lo más importante aún manteniendo la parte digital de manera complementaria, al menos de momento. Todo hace pensar que el futuro del cine va a estar ligado a las plataformas de *streaming*, pero es imposible imaginar un futuro fuera de las grandes pantallas.

La forma de ver cine va a cambiar, ya ha cambiado. Se hace necesario repensar las estrategias de creación, de distribución, de exhibición, etc. Gracias al digital, el producto cinematográfico va a ser más asequible, estará al alcance de un mayor número de espectadores bajo demanda en sus casas, pero también va a suponer un avance en los modelos de vivir el cine como parte importante de la socialización. Ya son realidad salas con experiencias de inmersión, sorprendiendo al

espectador con enormes pantallas que ofrecen las tecnologías más avanzadas para ver en grupo películas de grandes estudios, con importantes inversiones económicas. Experiencias esenciales para el entretenimiento que pone en valor las salas como lugar de encuentro. De igual manera, se empiezan a abrir salas de cine más selectivas, especializadas y tratando al espectador de una manera más personalizada.

Transformaciones que también están in-

“Las salas con experiencias de inmersión ya son una realidad”

fluyendo en la manera de hacer cine, mayores posibilidades de creación para películas independientes, habilitando que un mayor número de profesionales puedan contarnos sus relatos. Porque, aunque en estos tiempos convulsos todo está cambiando, la esencia, las películas, el cine como cultura, como entretenimiento y como necesario vehículo para contar historias que nos conmuevan, está tan vivo como siempre. Más si cabe. Porque si algo es cierto es que nuestra sociedad dispone cada día de más tiempo de ocio.

Necesidad de entretenimiento y de cultura que mantendrá viva la magia del cine, adaptándose a los nuevos tiempos. Y RTVE estará allí siempre para apoyar y valerse de la industria desde nuevas perspectivas. ¡Viva el cine!

Fernando López Puig es director de contenidos de TVE.





JAUME RIPOLL

Cofundador y director editorial de Filmin

**“El futuro
siempre llega
con bastante
retraso”**

MARÍA GIL

Se considera una víctima de la nostalgia, pero la trayectoria de Jaume Ripoll desmiente cualquier estancamiento en el pasado. Cofundador de la primera plataforma de *streaming* en España, junto a Juan Carlos Tous y José Antonio de Luna, el mallorquín ejerce un oficio inventado al mismo tiempo que la compañía, el de Director editorial de Filmin, que “tiene algo de pensar por qué programamos lo que programamos, qué sentido tiene, qué comercializamos, cómo lo explicamos, y estructurar la plataforma para que los contenidos sean atractivos y relevantes”. De sus inicios en 2008, en plena crisis económica, cuando la piratería campaba a sus anchas y todavía no habían llegado los gigantes internacionales, Filmin ha pasado en poco más de una década a firmar en 2019 y 2020 sus mejores datos. Con la pandemia y el confinamiento llegó la atención mediática y el reconocimiento del éxito de un proyecto volcado en el cine de autor y europeo. Convencido de que “habrá un nuevo orden” en la industria, mira las transformaciones no solo desde la silla del programador, sino también desde la butaca de los espectadores, una perspectiva que solo deja ver ventajas: “nunca ha habido tantas opciones en nuestro país para los cinéfilos”.

¿Se sienten unos visionarios?

Es una palabra demasiado ampulosa. Sí es cierto que hemos sido obstinados en nuestra idea y creo que eso ha sido clave. Persistir al principio cuando todo estaba en contra, tener la capacidad de convicción frente a socios, distribuidores, espectadores, instituciones y accionistas de que el camino era el correcto, creo que ha sido la parte más compleja. Sin renunciar a cómo creíamos que tenía que ser la identidad editorial de la compañía.

La pandemia ha acelerado los cambios y reestructuraciones en el sector. ¿Les ha pillado mejor preparados que otros agentes de la industria?

Las plataformas como aliado imprescindible para la producción y como ventana cada vez más directa con los espectadores no es nuevo, no es algo del 2020. La pandemia ha permitido que sea descubierto por nuevos espectadores, pero otras plataformas globales ya llevaban récord de espectadores en años anteriores. Creo que, en nuestro país, la única cosa positiva de la piratería desbocada fue que el público se acostumbró muy rápido a ver contenido a través de Internet. Lo que nos ha traído estos últimos meses es la consolidación de las plataformas por parte de un público más adulto que aún no había entrado, y acabar de establecernos en dispositivos domésticos, como las televisiones.

En cuanto a Filmin, si en algo nos ha pillado preparados es en la celebración de festivales *online*. Nuestra experiencia nos ha permitido reaccionar con más celeridad que si no tuviéramos Atlántida Film Fest o no hubiéramos colaborado con tantos en ediciones híbridas. Somos un aliado natural.

Han apoyado a las salas con estrenos como *Josep, Un efecto óptico, Lux Aeterna* o *La pintora y el ladrón*, títulos que han pasado por la cartelera antes de llegar a Filmin. ¿Es un gesto puntual o quieren que los estrenos que distribuyen se puedan ver en pantalla grande?

Nosotros estamos con las salas, pero tenemos que plantear un escenario en el que todos nos sintamos cómodos. Un escenario en el que después de su estreno en salas una película tenga que esperar cuatro meses para ir a Filmin no tiene ningún sentido. Ni para nosotros, ni para la película, ni para los espectadores de la plataforma. Entendemos que no todas tienen que tener estrenos simultáneos, pero tenemos que ir a ventanas más cortas. Si las salas lo entienden o hay un número suficiente de salas que entiendan que en una ventana de un mes o dos meses nos podemos mover todos de forma satisfactoria,

entonces seguiremos con esta línea. Nosotros estamos a favor de dar exclusividad a las salas, pero no con cuatro meses y menos cuando otras compañías están estrenando en dos semanas e incluso simultáneamente. Hay ciertas normas que han quedado definitivamente obsoletas.

Nos hemos acostumbrado a una jerga que habla de "consumir, contenidos, suscriptores, algoritmo, engagement...". ¿Le aterroriza pensar el cine en estos términos?

Es la deriva a la que hemos ido llevando al cine, y aquí participamos todos, yo el primero. Lo hemos convertido en casi una competición deportiva donde solo valen los números, que son la nota media de una película en IMDB, Filmaffinity, la taquilla, el número de selecciones en festivales, si va nominado o no va nominado... El objeto de discusión de una obra no es la obra en sí, sino los valores numéricos que la acompañan. Es un error. Esta aproximación no es positiva, deberíamos todos repensarlo y pensar por qué vemos películas. No me parece importante que el público sepa cuántos suscriptores

tiene una plataforma, ¿qué más da? Al fin y al cabo lo que te debe importar como suscriptor es que el contenido sea de calidad, que sea compatible con los dispositivos que usas y que te añadan al catálogo títulos que justifiquen que renueves tu confianza en la plataforma. El resto de números deben importarle a los productores y a los creadores de contenido, pero esa obsesión de los medios de comunicación por la parte de negocio... Se incide mucho más en los números en el cine que en otras industrias

“La singularidad es más necesaria que nunca”

culturales. Hay términos que no me gustan demasiado, como cuando se habla de si una serie te engancha o no te engancha. Como si su función fuera solo esa. A lo mejor hay series que buscan retarte, incomodarte, creo que hay otros términos que deben aplicarse.

En Twitter comparte reflexiones sobre lo que ocurre en la industria, entre ellas, unas ideas sobre la decisión de Warner respecto a HBO Max. ¿Es su predicción para el futuro de la industria?

Ese tuit me perseguirá siempre, porque si no se cumple acabará siendo inventario de previsiones erradas [risas]. Sí creo que el cambio es permanente, que algunas películas irán directamente a plataformas; que las ventanas se van a acortar porque la realidad de la pandemia obligará a tomar ciertas decisiones porque esas películas están envejeciendo en los despachos y en los sótanos de las compañías. Deben ser un activo que comience a darles retorno, y las plataformas gigantes necesitan dar golpes mediáticos en la mesa que les permitan capitalizar la atención en un momento donde la atención del espectador está tan disputada. Lo que se dirime para el futuro es qué tipo de ecosistema de salas van a quedar; cuál será la relación entre la sala y la plataforma; qué ventana se va a producir... y en este nuevo orden, porque seguro que va a haber un nuevo orden, quiénes serán los damnificados y cómo se va a acabar construyendo el retorno económico. No es lo mismo ingresar 7€ por entrada en cine con un IVA del 10% para una persona, que una suscripción que cuesta 7€ con un IVA del 21% y que se puede compartir. Es bastante ingenuo pensar que el retorno por un visionado en suscripción puede permitir recuperar la inversión natural de todas las películas que antaño podían recuperar su inversión en salas. Ahora bien, antes muchas películas tenían un paso discreto en salas porque la inversión para llegar a ellas era muy elevado y el retorno que tenías, si descontabas

las comisiones y veías lo que te llegaba a ti como distribuidor, quizá no recuperaba ni los gastos de promoción ni de copias. Algunos se pueden aventurar a pensar ‘quizá me ahorro este camino y la promoción la dedico a algo que me dé un porcentaje mayor’.

¿De qué modo cree que las plataformas van a marcar la hoja de ruta que antes hacían los exhibidores?

Ya la están marcando. Este país estaba viviendo hasta febrero, y después ha conseguido recuperar cierto ritmo, momentos muy buenos a nivel de producción. Se estaban rodando muchas series y largos, ficción y documental, gracias a la inversión económica de la plataforma nacional -en el caso de Movistar+- y también internacionales. Algunos de los títulos de los que más se ha hablado en 2020 son series de televisión y eso no desmerece los largos que se han hecho, que son muchos y buenos, ni las series que se hacían antes, que también eran muy buenas. Pero las plataformas por su capacidad de publicitar aquello que estrenan, de capitalizar la conversación, son clave en el devenir de la producción nacional.

Por eso es importante que existan líneas de producción diferentes o editoriales diferentes o maneras de rodar y de producir diferentes, que no homogeneicemos aquello que se acaba estrenando en las plataformas. Nosotros este año participaremos como coproductores en series y largometrajes, aunque no con el concepto Original que otros utilizan. La singularidad es más necesaria que nunca en un mundo donde hay tanta abundancia.

¿Cómo cree que se manejará el espectador en esta sobreabundancia de oferta?

Tenemos que saber cómo presentar el contenido para no aturdir a aquellos que vienen, y de alguna manera entender que cada espectador es un mundo. Y eso no significa definir algoritmos, que lo que hacen es solo reincidir en los gustos del espectador, sino intentar ampliar y de alguna manera cuestionar los criterios introduciendo propuestas que puedan desconcertarlo.

¿Envidia algo de las otras plataformas?

Envidio la base tecnológica de Netflix, la calidad de vídeo de Amazon o el catálogo de cine español histórico que tiene FlixOlé. Y celebro que estén. La clave es aprender de los aciertos de otros e incorporarlos a tu hoja de ruta. A todos nos gustaría tener películas que tienen otras plataformas en la nuestra. Eso es inherente al oficio de programador o editor. La parte positiva es que nunca ha habido tantas opciones en nuestro país para los cinéfilos y espectadores para acceder a contenido de calidad a precios muy bajos. Eso es un reto para las plataformas y para los productores, pero es una ventaja y una oportunidad para los espectadores.

Y creo que la exclusiva en plataformas es necesaria porque todas perseguimos afianzar nuestra personalidad o aquello que nos haga merecedor de la confianza de los suscriptores.

¿La personalidad de Filmin tiene mucho que ver con empeños personales?

Es inevitable que tenga la huella de aquellos que estamos trabajando en ella. Las fobias se notan menos, pero las filias sí se ven más. Eso no significa que no estrenemos algo que no nos gusta, ni que estrenemos solo lo que sí. El gusto del espectador es cambiante y diverso y luchamos para echar abajo ciertos clichés asociados al cine independiente y de autor. Es un empeño en el que hemos sido militantes.

¿Hay activismo en las apuestas de la plataforma?

El cine nos puede ayudar a ser mejores personas. Sé que es un planteamiento muy naïf, y que algunos pueden decir que somos ilusos y que no tiene esa necesidad, ni esa capacidad, pero yo creo que sí. Y no significa que todo el cine tenga que tenerla;

La cumbia de Monterrey en *Ya no estoy aquí*; el Hollywood de la década de los treinta en *Mank*; la plataforma de *El hoyo* o la fría soledad en el Ártico de *Cielo de medianoche* son tan solo algunos de los ingredientes de estas películas únicas, historias que reflejan distintas realidades a través de miradas extraordinarias. Cuando nos imaginamos el futuro, nos lo imaginamos así: un universo de historias, diverso, inclusivo, plural... en el que las personas puedan elegir dónde y cómo quieren verlas.

**TERESA
MONEO**

Un futuro rico en historias

Vivimos tiempos muy complejos, no cabe duda. El cine, como todo en la sociedad, avanza, evoluciona, se transforma, pero la esencia del entretenimiento sigue ahí. A lo largo de esta crisis hemos comprobado el importante papel de la cultura en nuestras vidas. Y también, a pesar de la incertidumbre, hemos visto cómo la ficción española continúa afianzando su talento más allá de nuestras fronteras. El auge de producción que estamos viviendo hace que nos encontremos ante una oportunidad única de contar historias en castellano para el mundo. Nos alegra profundamente que espectadores de muchos países distintos hayan podido disfrutar de títulos como *Hogar*, *El practicante*, *La trinchera infinita* o, más recientemente, *Bajocero*. Estoy convencida de que el poder de las grandes historias, su capacidad para inspirar y para generar vínculos, perdurará en el tiempo y seguirá traspasando fronteras.

Desde que llegamos a España, en Netflix hemos querido ser un motor de apoyo al sector. Desde el estreno en 2016 de *7 años*, nuestra primera película original, hemos participado en más de 70 producciones, trabajando con cineastas como Isabel Coixet, Daniel Sánchez Arévalo, Borja Cobeaga,

Dani de la Orden, Carles Torras o Juana Macías, entre otros muchos. También hemos disfrutado enormemente con interpretaciones como las de Javier Gutiérrez, Greta Fernández, Karra Elejalde, Nacho Sánchez, Penélope Cruz, Natalia de Molina, Biel Montoro, Javier Rey, Verónica Echegui o Mario Casas. Queremos trabajar de la mano de los mejores creadores —los conocidos y los que aún no lo son— para descubrir esas miradas diversas que tanto enriquecen nuestro cine.

Queremos ser parte integral de la evolución que está viviendo este sector en España y continuaremos invirtiendo en cine en los próximos años. Nos ilusiona poder estrenar en meses venideros películas españolas como *Loco por ella*, *Fuimos canciones*, *Amor de madre* o *La bestia*, que se podrán disfrutar en todo el mundo. Y no olvidemos las de cineastas tan imprescindibles como Jane Campion (*El poder del perro*), Paolo Sorrentino (*The Hand of God*) o Adam McKay (*Don't Look Up*), cuyos estrenos anunciamos recientemente para el 2021.

Estoy convencida de que estamos avanzando hacia un futuro rico en historias, diverso en talento y lleno de oportunidades para los creadores, para el talento, para los espectadores. Habrá cambios, sin duda, y el proceso seguirá evolucionando. En ese camino, todos los que formamos parte de esta industria debemos trabajar para impulsar el acceso a ella y apoyar a la comunidad creativa. ¿Cómo será ese futuro? Nadie lo sabe a ciencia cierta; a mí personalmente me gustaría construir uno en el que ninguna gran historia se quede sin ser contada.

Teresa Moneo es directora de contenidos-cine en Netflix.

Ampliar el radio de acción

2021 SERÁ el año en que HBO en España experimentará una transformación decisiva, tanto en las características del servicio como en la percepción que de esta marca tiene no solo la actual masa de suscriptores sino una potencial audiencia mayoritaria. Hasta la fecha, en nuestro país la marca HBO ha sido asociada, durante varios años, al prestigioso canal de pago estadounidense de igual nombre, sinónimo de "televisión premium" y propiedad de WarnerMedia; y, ya más recientemente, a la plataforma de vídeo bajo demanda por suscripción, cuyas actividades aquí comenzaron en 2016, e incluida en el conglomerado de HBO Europe-HBO Nordic.

Desde su implantación en España, el abonado a este servicio ha podido disponer de gran parte del catálogo de series y películas originales de HBO, además de producciones externas tanto de WarnerMedia como de otras productoras y distribuidoras nacionales e internacionales. Ahora bien, a partir de la segunda mitad de este año, tanto aquí como en el resto del continente, se producirá la llegada de HBO Max, marca llamada a sustituir a todos los efectos a las ya conocidas siglas. ¿Qué significará en resumidas cuentas dicho cambio, tanto de cara al cliente como respecto al posible proveedor nacional de contenidos y productos susceptibles de incorporarse a este nuevo servicio?

Para empezar, la nueva plataforma de *streaming* será el espacio que aglutine todo el entretenimiento audiovisual del grupo WarnerMedia, mucho más allá del catálogo de HBO. Es decir, productos procedentes de todas las marcas propiedad de Warner (Cartoon Network, TBS, TNT,

DC Universe, Adult Swim, etc.) constituirán desde el primer día la oferta de HBO Max.

En cuanto a la producción original, esta transición, no solo de una marca a otra, sino desde el ya conocido servicio a una nueva plataforma considerablemente más extensa, irá acompañada por un enfoque de contenidos no ligado en exclusiva al pasado de HBO; es decir, será más abierto y relacionado también con la diversidad de líneas editoriales, tipos de formatos y targets que conlleva esta evolución en el modelo de negocio del *streaming* dentro de WarnerMedia. Es por ello que, en su relación con los generadores de contenidos nacionales (talento y empresas productoras), lo que marcará esta nueva etapa no será ni el continuismo ni la ruptura con la línea de producciones originales emprendidas en este territorio, sino, sencillamente, la ampliación de su radio de acción.

Sin renunciar al elevado nivel de valores de producción asociado desde siempre a HBO, el objetivo ahora será encontrar proyectos capaces de satisfacer a franjas de audiencia más extensas y variadas, así como la apertura a formatos y géneros de momento poco o nada explorados bajo dicha marca. Esta apertura en la política de contenidos hallará también su equivalente a la hora de trabajar con creadores de cualquier procedencia o estatus profesional-generacional; guionistas y directores más o menos curtidos en el cine o la televisión, firmas establecidas y nuevos valores, pero dedicados a contar historias cuya repercusión en la audiencia llegue lo más lejos posible.

Antonio Trashorras es ejecutivo creativo de producción original de HBO España.

**MARÍA JOSÉ
RODRÍGUEZ**

Bueno **para todos**

¿CÓMO viviremos la experiencia del cine de aquí a diez años? Terminamos el año brindando en casa con nuestros allegados por un 2021 cargado de esperanza, confiando en una vacuna que nos permitiera volver a nuestra vida de antes... Y el 2021 empezó con el asalto al Capitolio y Madrid congelada como en *El día de mañana*, así que me vais a permitir que empiece diciendo... ¡no tengo ni idea! Si algo hemos aprendido estos meses es a vivir en la incertidumbre, en un mundo donde las decisiones duraderas cada día tienen menos espacio. Pero si algo también ha reforzado estos meses es la importancia y necesidad de la cultura en nuestras vidas. La música, la literatura, el cine y la televisión nos han ayudado a sobrellevar los días de encierro, a evadirnos, a seguir viajando.

El cine como arte está más vivo que nunca. Los espectadores nunca habíamos tenido tantas ganas de consumir contenido audiovisual ni había entrado tan habitualmente en nuestras conversaciones diarias. Y en los últimos años, en parte gracias a la llegada de los servicios de *streaming*, el talento y la creatividad de nuestro país ha explotado. Se han derribado las barreras del lenguaje, se ha democratizado la distribución, se han abierto oportunidades para los creadores. Estamos viviendo una explosión creativa increíble en la que los magníficos profesionales del cine español, tanto creativos como técnicos, están consiguiendo reconocimiento internacional. Se han abierto ventanas nuevas para el contenido que antes no existían, y esto es bueno para los creadores, es bueno para los productores y sobre todo es bueno para el espectador.

Y este es el futuro que yo quiero imaginar. Un futuro centrado en la flexibilidad, en la capacidad de elección, en poder decidir lo que es mejor para cada proyecto, que cada película busque su espacio y lugar y que cada espectador pueda elegir cómo quiere disfrutarla. Y por supuesto, en la colaboración. Así es como desde Amazon Prime Video vemos nuestra apuesta por el cine y por los creadores: somos un complemento. En los cuatro años que llevamos en España hemos participado en numerosas películas españolas, destinando parte de nuestra inversión a películas como *Padre no hay más que uno*, *Explota explota* o el desarrollo del sello de terror *The Fear Collection*, con Álex de la Iglesia y Sony Pictures, apoyando su distribución en salas y la ambición de nuestros grandes creadores españoles para hacer sus proyectos posibles. Y sin olvidarnos de *Historias lamentables*, de la mano de Javier Fesser, en donde apostamos juntos por un cambio en el orden de las ventanas de distribución.

Hace tiempo leí un artículo en el que Ray Hammond, el futurólogo más publicado de Europa, describía cómo serían las casas en 2040. Según él, los hogares serían fortalezas digitales protegidas con sistemas de seguridad de datos biométricos y reconocimiento facial. Conviviríamos con robots que se encargarían de las tareas del hogar y nos harían compañía. Las casas habrían sido impresas en 3D y por lo tanto serían un 60% más baratas, por lo que el derecho universal a una vivienda se convertiría en una realidad. Tendríamos en nuestro salón un Holo-cine con realidad virtual, aumentada y tecnología holográfica para crear experiencias hiperrealistas e inmersivas. La gente no necesitaría usar gafas ni dispositivos para la cabeza porque estarían, literalmente, en el interior de las historias.

El mundo en el que vivimos ya no es el mismo de hace tan solo un año y todos, incluidas las salas de cine; tendremos que adaptarnos a los cambios, pero el futuro de Hammond suena muy lejano todavía, y yo sinceramente quiero seguir teniendo la oportunidad de disfrutar de la experiencia de ir al cine.

María José Rodríguez es responsable de contenidos Amazon Original en España.

“El cine como arte está más vivo que nunca”

2020 HA sido quizás el año de mayor disrupción en la industria del entretenimiento de nuestra historia. Dos gigantes de Hollywood, Disney (Fox) y Warner, han lanzado sus propias plataformas, sumándose a Amazon o Netflix, y convirtiendo en directa su relación con los clientes. Un monstruo llamado covid-19 ha castigado las salas de cine y reducido la oferta de ocio fuera de casa de una forma drástica. Las salas de nuestra casa y nuestras propias pantallas han sido casi la única ventana accesible para disfrutar del cine.

Lanzarse a hacer predicciones es siempre osado, pero algunos hitos que se han dado en el contexto de esta pandemia, como el estreno directo de *Mulán* en premium VOD (Disney+) y el estreno simultáneo en salas de cine y en HBO Max de *Wonder Woman 1984* apuntan a que el sistema tradicional de explotación de los títulos de cine no volverá a ser el mismo.

**IÑIGO
TROJAOLA**

La casa **del cine** **español**

Movistar+ es una plataforma de entretenimiento rica, muy diversa y con una personalidad múltiple y compleja. Somos productores de contenidos originales de cine, series y entretenimiento. Editamos nuestros propios canales de entretenimiento y deportes y, al mismo tiempo, tenemos a los mejores socios integrados en nuestro servicio como Netflix y Disney+ (Star). Este hecho diferencial nos permite, y al mismo tiempo nos exige, reaccionar y adaptarnos a los cambios de forma inmediata.

Las salas de cine y las compañías distribuidoras son clave para nosotros, vamos a apoyarlas siempre. La experiencia de ir al cine es una fiesta, una vivencia única e irremplazable. Salas y distribuidoras proponen diversidad de historias y cinematografías y son quienes toman el primer pulso al público. Para Movistar+ son imprescindibles tanto por la prescripción de títulos que hacen como por su talento y recursos en darlos a conocer.

En los próximos años nuestra intención es seguir el ventaneo habitual de explotación, o aquel que consensuemos con la distribuidora cuyos títulos llegarán un tiempo después a nuestro servicio. Este ha sido el caso del estreno de *Mientras dure la guerra*, de Alejandro Amenábar, y será el de *Libertad*, de Enrique Urbizu, ambas producciones originales de Movistar+.

Todo apunta a que en los próximos años las salas harán un ejercicio estratégico de adaptación más flexible que el que ha existido hasta ahora, pro-

bablemente ajustándose a la tipología de las producciones y equilibrando el ventaneo al posible recorrido comercial de las mismas. En 2020 han demostrado su resiliencia y capacidad con propuestas arriesgadas y brillantes, recuperando para salas títulos de librería tanto de perfil *mainstream* como independiente. El cine clásico ha mostrado su pertinencia y actualidad en cualquier circunstancia y en Movistar+ vamos también a reforzar nuestra oferta de clásicos.

A pesar de que seleccionamos mayoritariamente entre el cine estrenado en salas, la prescripción a nuestros clientes es estratégica y desde hace años estrenamos títulos directamente en nuestra plataforma: éxitos de otras cinematografías, pequeñas joyas de festivales, cine que no ha encontrado su lugar en salas pero que funciona muy bien y aporta mucha riqueza a nuestra oferta. Además, en los últimos meses hemos llegado a acuerdos con distribuidoras para estrenar directamente en Movistar+ títulos cuyo destino era ser estrenados en salas pero que, como consecuencia de la pandemia, no llegaron.

Gracias a esos acuerdos, nuestros espectadores han tenido acceso a la multipremiada comedia *Palm Springs*, a la última adaptación de David Copperfield dirigida por Armando Iannucci o a una peli de acción trepidante como *Ava*, con Jessica Chastain. Esta experiencia ha abierto un camino que seguiremos explorando en los próximos años en colaboración con los distribuidores, en modelos que sean beneficiosos para ambas partes y para nuestra audiencia.

De la misma manera, explotaremos en premium VOD los títulos que decidan nuestros socios en la plataforma como Disney+ o las distribuidoras que así lo decidan, como Warner ha hecho con *Wonder Woman 1984*. Debemos responder a la demanda de nuestro público y estas propuestas enriquecen nuestro servicio.

En 2017 Movistar+ comenzó su apuesta por la producción original de ficción, y en pocos años se ha convertido en un agente dinamizador en

la industria, logrando que nuestras series y cine sean verdaderos fenómenos: *Antidisturbios*, *Arde Madrid*, *Vida perfecta*, *La línea invisible* o nuestro único original de cine hasta el momento, *Mientras dure la guerra*, han calado en la sociedad. El título de Amenábar, además de triunfar en taquilla y premios, ha sido la película más vista en nuestra plataforma en 2020. Nuestras series originales son las más consumidas, por encima de las producciones estadounidenses de *major*s, lo que demuestra que el público demanda historias locales, cercanas a nuestra cultura y que sean reflejo de nuestra realidad. Movistar+ impulsará aún más la producción de originales.

No existen barreras entre los creadores de cine y series, el talento es el mismo en los dos ámbitos. Sin duda seguiremos colaborando con el talento con el que ya hemos trabajado, como Alejandro Amenábar, Rodrigo Sorogoyen, Leticia Dolera o Berto Romero, y sumando nuevas colaboraciones.

La relación con el talento es estratégica para Movistar+, no solo con el consagrado sino con el emergente. Tenemos una política especial de apoyo a nuevos directores y directoras: *Las niñas*, de Pilar Palomero; *Viaje al cuarto de una madre*, de Celia Rico; o *Carmen y Lola*, de Arantxa Echevarría, recibieron nuestro apoyo en su financiación. Cuatro cortometrajes nominados al Goya este año son Proyecto Corto de Movistar+. Nuestra relación con el talento es diferencial.

Cuando superemos los efectos de la pandemia en los próximos años, experimentaremos un mayor desarrollo y refuerzo de la industria audiovisual en nuestro país, porque cada vez somos más las plataformas que demandamos y producimos contenido local y hay talento a espaldas.

El cine español ha demostrado también en este año tan complicado su talento y diversidad. En Movistar+ seguiremos apostando por él tanto con nuestra política de adquisiciones como de producción. Seguiremos siendo su casa.

Iñigo Trojaola es jefe de contenidos de canales de cine y series Movistar+.

“El público demanda historias locales, cercanas a nuestra cultura”

**MARÍA JOSÉ
REVALDERÍA**

Renovar modelos

HOY por hoy es imposible hacer una predicción porque apenas sabemos en qué situación se va a quedar la exhibición y la distribución dentro de un año, pero nadie puede negar que ha habido una antes y un después del impacto de la covid-19, ya que tanto los productores como los distribuidores se han visto afectados directamente por este fenómeno.

El confinamiento al que nos ha llevado la pandemia ha acelerado dos tendencias pre-existentes: más personas se quedan en casa para disfrutar de películas y otros tipos de entretenimiento; y más productores, *majors* y distribuidores de cine están desarrollando sus propios servicios de transmisión directa al consumidor. Aunque las salas de cine han sufrido mucho por las normas de quedarse en casa, la producción también se ha visto profundamente afectada. Las producciones se detuvieron, algunos de los estrenos más esperados se pospusieron, y los estudios importantes tuvieron que renunciar por completo a los estrenos en sala para ir directamente a los consumidores, aunque supusiese generar menos ingresos.

Durante el periodo de pandemia, las plataformas digitales de video bajo demanda se convirtieron en la herramienta más viable para que los productores llegasen a los espectadores. A medida que la pandemia ha continuado, los estudios han lanzado más películas a través de este sistema y la audiencia ha crecido. Quizás la pregunta más importante es si los productores podrán obtener los mismos ingresos del video bajo demanda que en las salas de cine.

Este panorama cambiante coloca a las productoras en una posición difícil. Es posible que puedan llegar a más personas a través de servicios de video bajo demanda, especialmente durante la pandemia, pero hacerlo podría socavar las salas de cines y los grandes ingresos que generan. También podría afectar los ingresos de otras ventanas, si deciden usarlas. Tales consideraciones afectan a la financiación inicial de las producciones y a los acuerdos de distribución.

Cuando acabe la pandemia se tendrá que analizar el mercado y observar resultados para saber qué papel jugarán las salas de cine para el consumidor o en qué medida se habrá interrumpido el sistema existente de lanzamientos.

Lo que está claro es que el sector tiene ahora una oportunidad de renovar los modelos comerciales. La tradición consagrada del sistema de ventanas, que aseguraba que los ingresos generados por cada plataforma estuvieran protegidos por derechos para mostrar películas durante un período de tiempo particular, tendrá que actualizarse para siempre.

La industria debería beneficiarse del nuevo panorama y los nuevos hábitos de consumo del

espectador, que van a allá de los modelos tradicionales de la televisión y del cine con una nueva concepción de los contenidos más cortos y menos costosos, atrayendo audiencias y talentos más jóvenes para aprovechar las redes sociales y las plataformas de intercambio de videos para la distribución y promoción.

A nivel de producción, en lo que a España se refiere, podría representar una oportunidad, ya que en la competencia que se ha establecido

los operadores necesitan urgentemente contenidos (más aún ahora que van a estar legalmente obligados a cumplir cuotas).

En cuanto a la producción internacional, de momento el efecto inmediato es que se ha acabado la era de los

grandes *blockbusters*. Está por ver si alguna vez volverán, pero a corto-medio plazo es imposible rentabilizar presupuestos tan altos sin la ventana de salas. Eso también puede suponer una oportunidad para las producciones de precio medio.

El desafío para los productores y los distribuidores será comprender mejor qué canal es apropiado para qué tipo de contenido, en lugar de seguir pensando en las ventanas de exhibición o si se estrenó en televisión o en las salas de cine.

De cualquier forma, lo importante es que siga la tendencia creciente de ver mucho cine, independientemente del formato o del dispositivo, y que seamos capaces de adaptarnos a la nueva realidad del mercado.

María José Revaldería es directora general de FlixOlé.

“El desafío será comprender qué canal es apropiado para cada contenido”



| Todos los futuros del cine | **Festivales** |



**MAIALEN
BELOKI
BERASATEGUI**

*Pasado,
presente y
futuro*
**de
Zinemaldia**

¿QUÉ es en la actualidad un festival de cine? ¿Pueden en el siglo XXI ser solo una muestra de películas, más o menos inéditas, que compiten por un premio? ¿Deben seguir siendo los festivales lugares de encuentro para la prensa, industria y comunidad cinematográfica? ¿Qué importancia tienen las espectadoras para estos certámenes? ¿Deben ser los festivales plataformas de búsqueda y desarrollo para los nuevos talentos? ¿Han de estar ligados a una ciudad y a una fecha concreta del calendario?

Muchos festivales nos hemos hecho la pregunta, en estos tiempos convulsos en los que tanto la industria cinematográfica como los propios certámenes están mutando e intentando encontrar su lugar, de hacia dónde deben caminar los festivales del futuro.

En el 2015 Zinemaldia mudó sus oficinas al edificio del Tabakalera-Centro Internacional de Cultura Contemporánea, donde comenzó a convivir con su proyecto cultural y también con la Filmoteca Vasca. La puesta en marcha

“Los festivales han de tener el espíritu de liderar el debate”

del edificio, la disposición de las instalaciones presentes (cines, laboratorios, salas de exposiciones, etc.) y el trabajo con las instituciones hizo que el festival comenzara a cambiar desde dentro.

La creación en 2017 de la escuela de cine Elías Querejeta y la participación del festival, junto con Tabakalera y la Filmoteca, en su conceptualización, supuso un nuevo impulso para el certamen: gracias a una velocidad de pensamiento más pausada, más académica, que permitía la escuela de cine, el festival, acompañado del profesorado, alumnado y los profesionales presentes en la escuela, empezó a pensarse a sí mismo y empezó a intentar responder a la pregunta de qué ha sido, qué es y hacia dónde se dirige el Festival de San Sebastián.

Hoy afirmamos que nuestra muestra es una celebración comunitaria del mundo del cine que sucede en San Sebastián, de una manera intensa, a lo largo de nueve días en septiembre.

Y también afirmamos que es un proyecto que sucede a lo largo de los 365 días al año: se desarrolla a lo largo del calendario para acompañar a los proyectos y las cineastas. En este sentido, el certamen busca, en su versión expandida, convertirse en un invernadero en el que cultivar el talento cinematográfico a lo largo del año, un semillero de cineastas; talento que después florece y se visibiliza a lo largo de los nueve días del certamen en septiembre.

Desde el Festival de San Sebastián asumimos que tenemos la responsabilidad de pensar el cine y, en este sentido, debemos estar en la vanguardia. Los festivales de cine presentan pe-

lículas a la comunidad cinematográfica y de esta manera categorizan, ordenan y filtran la cosecha del año

para las espectadoras, medios de comunicación y profesionales del ámbito cinematográfico. Por lo tanto, los festivales de cine tienen algo de “mutantes”, porque varían cada año con lo que está ocurriendo en cada momento. Desde el nuestro, queremos ser capaces de hacer la radiografía de lo que está pasando en el cine y de traducirlo a nuestra programación.

Estar en la vanguardia y pensar el cine significa también que es nuestra responsabilidad investigar cuáles son las preocupaciones profesionales de la industria cinematográfica y proponer debates e ideas en torno a las mismas. Los festivales de cine han de tener el liderazgo intelectual en el pensamiento sobre el cine, la creación y el lenguaje cinematográfico, pero también en el ámbito profesional, industrial o tecnológico. No se trata de la necesidad de tener una idea muy clara de lo que va a suceder en el futuro, pero sí el espíritu de liderar el debate.

Desde el Festival de San Sebastián queremos promover y participar de este debate junto con la comunidad cinematográfica: investigar nuestro pasado, analizar nuestro presente y debatir sobre hacia dónde se dirige el mundo del cine, y nuestro certamen, en el futuro.

Maialen Beloki Berasategui es subdirectora del Festival de San Sebastián.

¿Qué nos quieren comprar?

La cultura es al ser humano como el adjetivo. Al nombre, nos califica y determina. Hace que, con tan solo subir una colina de interrogantes, bajemos toda una montaña de certezas, mucho más conscientes de lo que somos, de dónde estamos y hacia dónde vamos. El cine es, sin duda, parte esencial de la cultura actual. Nacido a finales del siglo XIX, fue el gran cauce de comunicación cultural del siglo XX y hoy, ya en el siglo XXI, vive un proceso de absoluta reformulación, de cambio estructural con la llegada de la tecnología digital.

No solo hemos pasado en muy poco tiempo de las grandes bobinas de celuloide, tan características del 35 mm, al DCP (*Digital Cinema Package*), sino que esta implantación está enmarcada además en la ruidosa irrupción de los proyectores digitales 4K dotados de una altísima resolución, durabilidad y eficiencia.

Si a ello unimos la poderosa implantación de la tecnología 5G para *smartphones* y *tablets*, como nuevas pantallas domésticas para exhibición audiovisual, estaremos dibujando un escenario radicalmente distinto a lo hasta ahora vivido. Porque en su proceso de desarrollo, los consumidores audiovisuales buscan hoy la máxima velocidad –el tránsito del 4G al 5G significará, buscando un símil, pasar de viajar en un coche de gran cilindrada a hacerlo en un avión, con lo que ello supone de eficiencia en el tráfico de datos e información– así como un máximo grado de autonomía, aquel que supone la portabilidad, abandonando la dependencia de un espacio físico, un dispositivo y un instante.

También debemos asumir que las fronteras y formatos dentro del audiovisual son cada vez más difusos y que tenemos que pensar en un público que demanda productos audiovisuales de calidad, sin prejuicios iniciales sobre el formato y canal por donde los recibe. En estos momentos, el cine se refleja en las series televisivas en cuanto a construcción de historias y trabajo técnico y actoral –la permeabilidad profesional en cuanto a intérpretes y técnicos es total entre ambos formatos–, mientras que las series se nutren de la narrativa tradicional

cinematográfica en el planteamiento y desarrollo de sus historias, adaptándola a los tiempos y dinámica televisivos.

Otro tema instalado en la polémica es la relación entre el cine 'convencional', el producido en origen para el *theatrical* (exhibición en salas), y el procedente de la actividad de las grandes plataformas VOD (Netflix, HBO, Amazon, Disney...) Aquí los productores también han asumido esta nueva realidad, abordando coproducciones y trabajos en común con estas plataformas para ampliar oferta, mejorar su calidad, ganar en diversidad, fortalecer la industria y, en definitiva, avanzar como sector.

Por lo tanto, tenemos que pensar a partir de ahora en un público que toma sus decisiones -que elige autoprogramarse-, en un público consciente de su compra más que como mero sujeto de nuestros criterios de venta. Debemos cambiar de paradigma para dejar de pensar en "cómo vendemos lo que tenemos" para empezar a pensar en "qué nos quieren comprar". Resulta entonces fundamental 'vender' el valor experiencial de las salas de cine frente a las características del cine en casa, mucho menos necesitado de atención y carente de ritual colectivo.

Escenario que también corresponde asumir a los festivales. Debemos tener la amplitud de miras, la necesaria resiliencia y la coherencia suficiente -no exenta de valentía- para sumar todos estos elementos que componen hoy nuestra realidad audiovisual, ya que aún resultan tristemente reiteradas las preguntas sobre si es razonable la convivencia en un festival entre cine y series, o las críticas hacia una programación que incluye películas destinadas al consumo en plataformas VOD. Algo que, insisto, se debe más a posicionamientos ya desfasados e intereses coyunturales que al análisis realista y reflexivo de un escenario que nos rebasa a cada momento en cuanto al orden que, tozudamente, queremos imponer. Asumamos que el vértigo del cambio es tal que, aún sin apenas movernos, ya estamos muy lejos del viejo punto de partida.

Juan Antonio Vigar es director del Festival de Málaga.

“Debemos tener amplitud de miras, la necesaria resiliencia y coherencia suficiente”

Más sobrios y útiles

¿Es lo mismo la misma clase *online* que en el aula? ¿Es lo mismo la Semana Santa de Sevilla a pie de calle que en la televisión? ¿Es lo mismo el Guernica de Picasso en la magnífica web del Reina Sofía que en su sala 206? Desde luego, ante la alternativa de la nada en todas estas opciones, siempre será mejor lo *online*, la Semana Santa por televisión, y el Guernica en la web del museo; así que, de entrada, a favor de explorar cualquier camino o posibilidad que mejore nuestros festivales y programaciones, pensando en los creadores y el público al mismo nivel. Ahora bien, siempre a partir de un acuerdo irrenunciable previo, casi de un axioma: entre las pantallas hay una jerarquía objetiva, en cuya cúspide, y en solitario, se halla la pantalla de la sala de cine, con todo lo que conlleva, el espacio, el sonido, la calidad de la proyección, y la posibilidad del encuentro, del coloquio, del diálogo, de la participación, de la discusión. A partir de aquí, bienvenido cualquier medio y recurso que abra, expanda, o mejore el conocimiento y el disfrute de cine (no olvidemos lo que inocentemente pregunta un niño ante la cámara en *Por primera vez*, de Octavio Cortázar: "¿cine es películas?"). Lo hubiéramos querido o no, lo cierto

es que la pandemia nos ha obligado a mirar hacia medios que no formaban parte de nuestras coordenadas a la hora de organizar y programar. Y hemos descubierto cosas beneficiosas, sin duda, así que toca debate sobre los riesgos, no tanto para las películas, como para el cine en tanto que arte y experiencia.

Tras un año de desconcierto, de avasalladoras nuevas realidades a las que todos tuvimos que dar respuesta en tiempo récord, ni siquiera hemos tenido tiempo de hacer balance: seguimos tomando decisiones. Con una sorprendente capacidad de adaptación, reinventando fórmulas y aprendiendo con el método ensayo y error según avanzaba el calendario, los festivales de cine han conseguido mantener el vínculo con los espectadores y se han revelado como la tabla de salvación para la visibilidad del cine de autor.

La mayor parte de las veces, reconozcámoslo, con el ánimo y la total implicación de instituciones (1), creadores, industria (con Giralddillo de Honor incluido para los irreductibles distribuidores independientes) y medios de comunicación. Un trabajo en cadena que ha precipitado alianzas que se nos antojan duraderas. Y a raíz de este revelador e inesperado papel no creo

que me equivoque demasiado si afirmo que su primera consecuencia será construir festivales de cine más sobrios y útiles para todos.

Con la asignatura pendiente, eso sí, de comisariar rigurosamente, programar *online* con la misma capacidad de introducir matices en la combinación de ciclos y secciones, transmitir al espectador no solo la sensación de pertenencia, de comunidad, sino –y esto es de importancia capital– transmitir conocimiento, promover el debate y la reflexión.

Ya no vale solo programar (en las salas comerciales, en los festivales presenciales, en la creciente y valiosa alternativa *online*...), sino afianzar la conexión con aquellos a los que nos dirigimos. Y este es un espectador en demasiadas ocasiones desorientado ante una oferta imposible de digerir, que ha cambiado su manera de acercarse al cine, su capacidad de atención se ve significativamente disminuida y que ya no entiende la obra cinematográfica como algo intocable, casi sagrado. Un espectador (o cliente, según el caso) al que tras el estreno de 'la serie que no te puedes perder' –cosa que suele ocurrir más o menos dos veces por semana– se le comunican los números mareantes de balance de visionados en las plataformas internacionales enfrentados a las obligadamente discretas asistencias a las salas. Todo en el mismo saco, todo al mismo nivel.

En estas últimas semanas un par de directoras, tras la *première* mundial *online* de sus respectivas películas en dos festivales internacionales –una en declaraciones públicas, otra en privado– transmitían su felicidad, sí; pero también un cierto regusto amargo por un sentimiento como de haber dejado huérfana a su propia obra, a merced de un espectador al que perciben algo lejano. Y remataba una de ellas: “yo todavía no siento mi película como estrenada” .

Me imagino la incertidumbre de los cineastas, la sensación de vértigo, pero también el reto fascinante de saber que tienes la posibilidad de multiplicar por diez o por mil tus espectadores potenciales. Una audiencia global e indomable que abordará tu película de maneras y en momentos incontrolables y hasta inconfesables. Y eso, indudablemente, acabará mediatizando los caminos que recorra el cine que está por venir.

Y en ese viaje, posiblemente el cineasta tenga que acompañar a la película durante más tiempo, sembrar para recoger más tarde en nichos específicos y plantear una estrategia a medio y largo plazo nacional e internacional (2).

Para ese plan de acción al que todos estamos invitados, deberíamos contar, en fin, con la defensa sin fisuras de las salas comerciales, el impulso al valioso circuito cultural, la amplificación en unos casos y reactivación en otros de las filмотecas, y por supuesto la comunicación permanente y generosa de todos aquellos que estamos implicados en la formación de nuevos públicos. Algo, esto último, que merece un generoso capítulo aparte.

José Luis Cienfuegos es director del Festival de Cine Europeo de Sevilla.

“Ya no vale sólo programar, sino afianzar la conexión con aquellos a los que nos dirigimos”

(1) El cierre perimetral de la ciudad, justo antes del inicio de la última edición del Festival de Sevilla, impedía la presencia de invitados. Animados por el ICAA y la total complicidad de la Academia, simultáneamente a la proyección en Sevilla las películas se presentaron con sus equipos artísticos en la sala de la Academia de Cine en Madrid, iniciativa a la que se sumaron los cines Golem y Embajadores.

(2) *El año del descubrimiento*, de Luis López Carrasco, es un buen ejemplo. Ganadora del Giraldillo de Plata en noviembre de 2020, fue confirmada su participación en la Sección Oficial casi un año antes, diciembre de 2019. Mientras tanto, una inteligente estrategia de festivales le hizo recoger hasta media docena de premios internacionales.

**JAVIER
ANGULO**

El futuro está en el presente

Hoy, más que nunca, se me hace muy difícil pensar en el futuro sin contar con el presente, con la que está cayendo sobre todos nosotros (aficionados y quienes, de una forma u otra, nos dedicamos al cine). Y entiendo que si quiero mejorar el futuro me veo obligado a pensar en la forma de ayudar a salvar el presente de nuestro cine, cuando contemplo la creciente desaparición del cine en salas (cuando no el cierre de las mismas en cascada), barridas por la pandemia y sus efectos y limitaciones y por el imparable ascenso de las plataformas y el "cine en casa".

El destrozo de la covid-19 no ha hecho sino dar la puntilla a un tipo de cine, con cada vez menos ventanas desde que las televisiones (incluidas las públicas) decidieron programar, casi en exclusiva, películas de grandes audiencias y mientras los exhibidores tratan de mantener como pueden abiertas las salas sin tomar riesgos en lo que programan. Asistimos a un panorama desolador, con un descenso de más del 70% del consumo de cine en salas, mientras las plataformas están en disposición de quedarse con todo el mercado, máxime ahora que anuncian su disposición a estrenar simultáneamente las películas en salas y *online*.

Ahora, más que nunca, creo que los festivales somos quizás el último escaparate útil y con repercusión para promocionar el visionado en salas del mejor cine independiente y/o de autor entre los aficionados.

En el olvidable 2020 en la SEMINCI mantuvimos (pese a las limitaciones de aforos) las proyecciones presenciales de todas las secciones en competición. Había hambre de cine y las entradas se agotaron. Tuvimos que recurrir a una plataforma española (Filmin) para programar *online* las secciones complementarias y el cine para escolares. Como no podíamos meterlos en salas, hicimos, con los compañeros del Festival de Sevilla, una exitosa experiencia que denominamos 'Ventana Cinefila', con las que logramos que más de 50.000 escolares vieran el mejor cine europeo para adolescentes.

Pero era solo una solución pasajera. En 2021 soñamos con volver a llenar todos los teatros y salas de Valladolid con los más de 30.000 escolares que sumamos en 2019. Un alto porcentaje de los mismos nunca o rara vez habían entrado en un sala de cine. Una experiencia que nunca han olvidado. Cuando se habla de los "nuevos públicos" siempre pienso en ellos: en los escolares y estudiantes más adultos. En ellos está el futuro del cine en salas.

Por ello, el futuro como festival se basa en convencer de que la mejor forma de salvar el cine que nos gusta es mantener la presencia del público en salas, viendo las películas como fueron concebidas y rodadas: en gran pantalla, imagen en alta definición, con el mejor sonido, en butacas preferiblemente cómodas, y sintiendo lo que sienten quienes nos acompañan viendo la misma película. Es decir, asistiendo a un espectáculo visual, sonoro y sensorial insuperable.

Mantenemos la idea de que un festival es una "fiesta del cine" en la que se programan, de forma presencial, películas nuevas, no siempre comerciales, para un público que, además, tendrá quizás la oportunidad de interactuar con directores e intérpretes, en presencia de periodistas y críticos, y mientras discuten sobre el futuro de la industria quienes la mantienen. Y, claro está, siempre quedará en la ciudad un valor añadido (en consumo en comercios, restaurantes y hoteles) por parte de aficionados y participantes.

Javier Angulo es director de la SEMINCI.

“Cuando se habla de los nuevos públicos siempre pienso en los estudiantes”

Cine post pandemia y la necesidad de nuevos caminos

EL impacto de la pandemia de la covid-19 en el ámbito cinematográfico es un tema debatido a diario en los últimos meses, desde diferentes puntos de vista, sectores y posicionamientos. Es evidente que la crisis ha provocado una aceleración en los cambios en las formas de consumo del cine, que inciden en aspectos fundamentales como la distribución, la exhibición e incluso a la propia producción. Subrayo el factor aceleración porque creo que muchos de esos cambios ya estaban planteados antes del estallido de la pandemia, aunque se esté señalando a la misma como el gran detonante de una crisis anunciada donde muchas de las estructuras que sustentaban todo el proceso industrial cinematográfico estaban ya apuntaladas y funcionando en una especie de tiempo de descuento.

La exhibición del producto audiovisual no tendrá, desde ahora mismo, a las salas de cine como centro neurálgico, sin que ello implique su desaparición. Ello obliga a descartar del día a día conceptos como la nostalgia (que vende bien, pero vende humo), la actitud apocalíptica (a la postre, alaridos de miedo y queja estéril) o intentar defender formas de actuación como han sido las ventanas de exhibición, los ámbitos temporales y/o geográficos de la distribución o las estrategias de marketing relacionado con los mismos. Sin jugar a ser adivinos (algo muy frecuente en nuestra industria y, en general, en estos tiempos) podemos vislumbrar un panorama futuro en el que las salas de cine tendrán otra dimensión y, sobre todo, una reorientación programática llamada a establecer sinergias, cuando no alianzas, con plataformas y similares (no olvidemos ese formato *home video* físico en estado latente y objeto de colección) para configurar de forma conjunta un concepto sobre el objeto cinematográfico o audiovisual en gene-

ral (y lo digo por aplicarlo a ficción serializada de todo tipo) que no convierta su consumo en algo anacrónico, pero tampoco en una especie de *fast food* de usar y tirar. Y ahí el papel de la mirada no simplemente nostálgica hacia el pasado del cine, la adecuación de programaciones que susciten el interés del público y una promoción que no solo sea sobre producto novedoso serán fundamentales, como también un radar que sepa retener en cierta forma a un segmento de consumidores en retirada masiva hacia la comodidad hogareña del *streaming*, como a otro extremadamente joven, curioso y con hambre no solo de actualidad que se refugiará en esos templos de la nostalgia que son las salas de cine para encontrar algo más que referencias a un pasado que fue (o no) mejor, sino una forma de disfrutar del audiovisual, que tenderá a ser novedosa por no consagrarse a lo cotidiano.

El cine volverá; quizá no se ha ido nunca, está refugiado, agazapado en contenedores que serán parte fundamental de su difusión. Pero los cines no se han ido, están en una retirada obligada por razones sanitarias, pero también por otra pandemia que ya sufrieron antes que la covid-19, como ha sido el abandono, la falta de cuidado en sus programaciones o el propio asentamiento tanto en los grandes núcleos urbanos como en pequeñas y, sobre todo, medianas ciudades. El cine no se fue, sigue con nosotros y volverá a las salas pero no podrá, ni debe, hacerlo de la misma manera que antes de la pandemia. Y en el mundo post covid-19 nuestra obligación es plantear nuevas vías que sirvan de desarrollo de la industria y de canalización del consumo y el amor al audiovisual, no volver al viejo y falso camino de baldosas amarillas. No repitamos el cuento.

Ángel Sala es director de Sitges - Festival Internacional de Cine Fantástico de Catalunya.

“Las salas
tendrán
otra
dimensión
y una
reorientación
programática”





**PABLO
NOGUEROLES**

Un blockbuster **por semana**

El año 2020 ha traído una reducción drástica en las recaudaciones de taquilla en todo el mundo debido a la pandemia, pero también ha dejado recaudaciones récord para películas locales como la china *The Eight Hundred* (\$460 millones) o la japonesa *Demon Slayer* (\$335 millones), por no hablar de nuestro querido 'amiguete' y los más de dos millones de espectadores que vieron en cines de España su última película. Donde hay riesgo hay oportunidad, y las producciones locales se han beneficiado, en general, gracias a la ausencia de competencia americana.

Aunque las comparaciones son odiosas, en mi opinión la situación de nuestra industria es similar a la de la restauración: puedes preparar la comida en casa -ver cine en televisión en abierto-; pedir la comida a un restaurante a

través de una plataforma para que te la traigan a casa –ver cine en DVD/Digital/SVOD–; o también podemos ir a comer a un restaurante –ver cine en una sala–; Las tres son buenas opciones y las tres las practicamos con frecuencia. Últimamente la segunda ha tenido un gran crecimiento debido a las limitaciones impuestas por la pandemia para poder acudir a las salas y al escaso número de películas disponibles en la tele en abierto, pero creo que todos coincidimos en que la tercera opción es la que más nos gusta y sin duda la mejor, principalmente debido al elemento social y a la experiencia compartida. Tanto en el restaurante como en la sala, ese es el factor diferencial. Debemos recordar que, pese a que la inmensa mayoría de la población tiene acceso a una televisión, no todo el mundo tiene la capacidad económica de pagar una cuota mensual por un servicio (y menos a varios) de SVOD o ni siquiera tiene acceso a una tarjeta de crédito para pagar por ver cine en VOD/EST. Ver cine en un cine es la manera más accesible para la inmensa mayoría de la gente que sí puede beneficiarse de descuentos, promociones, etc., y acudir, aunque solo sea una vez al año, a disfrutar de una película. Las salas de cine son para la inmensa mayoría de la población el único lugar al que acudir, ya que no hay disponibilidad de otras opciones de ocio/cultura en su entorno inmediato.

La pandemia ha supuesto un paréntesis y la aceleración en las ventanas de explotación del cine. Esto ya sucedía con éxito en otros países, por ejemplo, en Corea del Sur, donde se ha demostrado tras varios años que la aceleración de las ventanas no supone una merma para las taquillas de cine en salas y, además, aumentan el número de espectadores que las ven de forma legal, que es lo que todos queremos –más gente viendo nuestra películas–. En nuestro país, la ventana actual ha beneficiado únicamente a los piratas, quienes llegan a las películas de manera fraudulenta e ilegal.

Lo verdaderamente importante es que se ve más cine que nunca y mucho más variado. Aquí se pone de manifiesto la importancia del cine local y la gran oportunidad que representa para todos nosotros. En palabras del jefe de mi compañía, Jason Kilar, podemos cambiar el mundo a través de las historias que contamos. Ahora, más que nunca, se está demostrando la importancia de la cultura y el entretenimiento en nuestras vidas, no solo como bálsamo para curar nuestras heridas y nuestra soledad sino también para educarnos y mostrarnos diferentes mundos, diferentes formas de vivir que nos divierten y entretienen. Afortunadamente, a partir de este verano podremos volver a elegir libremente, y unas películas las veremos en el cine y otras en casa, pero lo que no desaparecerá es la necesidad vital de ver esas historias. El jefe de Sony Pictures, Tony Vinciguerra, ha declarado que una vez que los cines reabran sin limitaciones tendremos un *blockbuster* por semana durante 18 meses seguidos. ¡Bendita calamidad!

Pablo Nogueroles es vicepresidente senior en Warner Bros. Entertainment España.

“Podemos cambiar el mundo a través
de las historias que contamos”

**FERNANDO
ÉVOLE**

Un llamamiento a la unidad

PARÍS. Año 1895. La llegada del cinematógrafo, la máquina de sueños, de la mano de los hermanos Lumière. El invento que conmocionó al mundo entero y que fue capaz de llenar de ilusión el alma de todos aquellos que querían vivir en primera persona la magia de disfrutar de una película en una sala de cine.

La industria cinematográfica ha cambiado notablemente desde entonces. Los cines han sobrevivido a dos guerras mundiales, a guerras civiles. También al desarrollo del mundo moderno y a la creación de diferentes modelos de entretenimiento como son la televisión, el VHS, el DVD o el *streaming*, entre otros.

Los espectadores han seguido eligiendo una y otra vez las salas para conocer las historias de unos personajes con vidas excéntricas, humildes, exóticas o exuberantes. El cine se convirtió, desde el principio, en un escaparate para conocer la realidad de un mundo que muchos no conocían. Se transformó en la oportunidad de reír y llorar en familia, en pareja o con amigos. En definitiva, vivir al máximo la experiencia del cine en el cine.

Actualmente, el sector se enfrenta a un nuevo obstáculo que nos obliga a cerrar nuestras salas de Cine Yelmo de manera intermitente desde el último año hasta ahora. Los proyectores se han pasado meses apagados, las salas vacías, las carteleras obsoletas y nosotros, en casa, luchando por volver a reabrir nuestras puertas para que los

“Los cines necesitan 80 millones de euros en ayudas directas del Gobierno”

espectadores pudieran volver a vivir la experiencia de Cine Yelmo.

No obstante, en estos momentos adversos es necesario el apoyo de todos. Es difícil reflotar sin la ayuda de las entidades que conforman esta industria. Los cines españoles necesitan alrededor de 80 millones de euros en ayudas directas del Gobierno para seguir aguantando y que el sector no se derrumbe. Ya hemos visto el caso de otros países como Italia, Alemania, Francia o Reino Unido, que han recibido, respectivamente, 110, 75, 50 y 22 millones de euros en ayudas directas para las salas de cine. Estos últimos meses hemos visto que hay voluntad, pero es momento de organizar los recursos para que lleguen de manera correcta y ordenada.

En Cine Yelmo trabajamos para tratar de poner a disposición de nuestros espectadores una oferta atractiva que motive la asistencia del público a las salas. Por eso también necesitamos el apoyo de las distribuidoras. La cartelera es un factor clave para fomentar una mayor asistencia al cine. Ha sido un año de pocos estrenos, lo que ha hecho que los espectadores lleguen incluso a perder el interés de nuestras salas. Algunos valientes como Santiago Segura –con *Padre no hay más que uno 2*– o Christopher Nolan –con *Tenet*– se han atrevido

a estrenar y han conseguido cosechar grandes éxitos. Para este 2021, como Country Manager de Cine Yelmo, me gustaría hacer un llamamiento a la solidaridad, a todos esos directores y distribuidoras. Arriesgarse es fundamental, ahora y siempre, y las exhibidoras necesitamos esa ayuda para seguir llevando a las salas las grandes películas para hacerlas las más taquilleras de la historia.

Juntos debemos luchar para recuperar de nuevo la actividad de uno de los planes de ocio fuera de casa más seguros, con ningún contagio o brote localizado ni en España ni en todo el mundo. Es el momento de continuar conjuntamente para reivindicar las salas de cine como un espacio seguro y necesario para todas las personas que trabajan detrás, tanto los directores, actores y el equipo técnico que crean una película desde cero, hasta los trabajadores que abren las puertas cada día de unas salas nacidas para presentar magia. Para poder conseguir la recuperación del sector es indispensable que todos los agentes trabajemos unidos. La situación es complicada, pero somos optimistas. El cine tiene una fuerza brutal con la que no puede ninguna pandemia. La experiencia y la magia son insustituibles.

*Fernando Évole es
Country Manager de Cine Yelmo.*

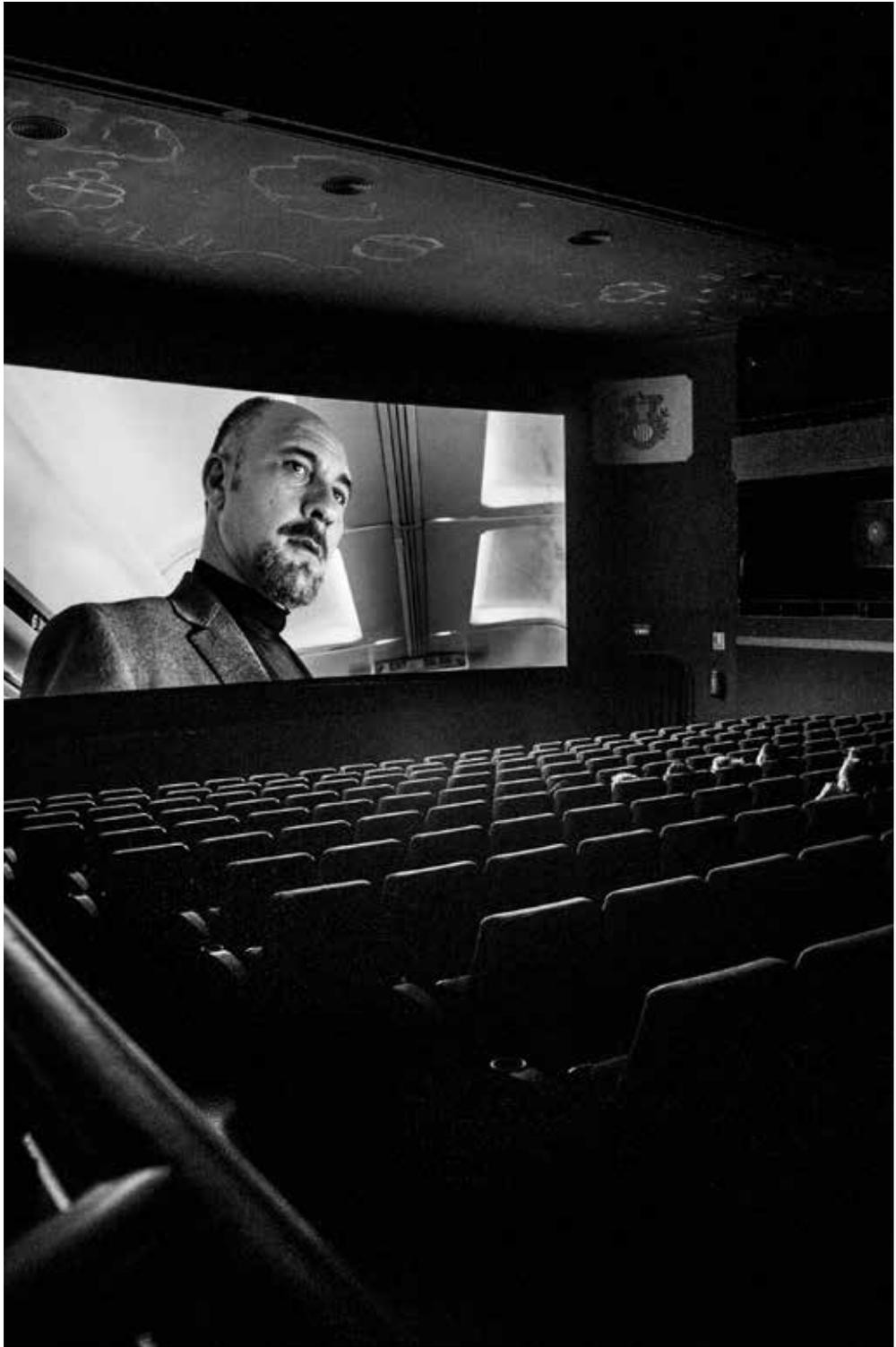


Foto: Juan Plasencia

El cine **en el cine**

2020 pasará a la historia por ser el año en que la humanidad sufrió la mayor pandemia en la historia moderna, que ha sumido a la sociedad y a todos los sectores económicos en una profunda crisis jamás vista hasta ahora. Las salas de cine, como un agente económico más, no ha podido escapar de las consecuencias nefastas del virus, y por primera vez en la historia los cines tuvieron que cerrar sus puertas al público.

La industria cinematográfica ha cerrado el año con la mayor pérdida registrada en su historia, debido a una caída de la taquilla de cine del 72%. Una bajada dramática, que pone al límite la supervivencia de nuestros cines.

Desde el momento en que las salas volvieron a abrir sus puertas en el mes de julio, han tenido que luchar contra viento y marea para poder seguir ofreciendo películas a los espectadores que, tras una primera apertura que apuntaba a una nueva normalidad, mostraban un alto interés por volver a los cines.

Con una falta de producto, principalmente del mercado americano, más que notoria, unas restricciones asimétricas en las distintas comunidades autónomas, rompiendo la unidad de mercado tan necesaria en nuestro sector para que se puedan estrenar películas de forma viable, gracias a las valientes excepciones, a esos que apostaron por que las películas se tenían que seguir estrenando en la pantalla grande, se consiguió salvar tanto el verano como las Navidades, los dos periodos de mayor asistencia a los cine al año, de forma modesta, pero con una conclusión muy clara: si hay estrenos, la gente va al cine.

Con una evolución tan marcada por el impacto del virus en cada momento y la incertidumbre que genera, el sector ha tenido que convivir con

noticias y movimientos internacionales que han puesto en duda la piedra angular en la que se sostiene la industria cinematográfica: la ventana de exhibición o el periodo de estreno en exclusiva en una sala de cine.

La incertidumbre y la mirada en el corto plazo no son buenos compañeros de viaje, y mucho menos es momento para poner en tela de juicio un sistema que ha funcionado (y seguirá funcionando) durante años, maximizando el ingreso para todos los agentes de la industria en taquilla y generando una onda expansiva beneficiosa en el resto de canales de explotación, de tal forma que las películas más taquilleras en los cines son las más demandadas en los formatos posteriores.

Si en algo podemos coincidir todos los que formamos esta industria, es que la experiencia de ver una película en una sala oscura y en pantalla grande es insustituible, una experiencia única y con un alto valor social y cultural. Y es ahora, en estos momentos de incertidumbre, cuando más se debería cuidar y proteger su futuro, porque las salas de cine son el sitio natural para proyectar una película, el lugar donde los creadores piensan en su proyección a la hora de crear una obra cinematográfica.

La pandemia pasará, y cuando quede atrás y nos encontremos en una verdadera nueva normalidad, sin incertidumbres, los estrenos volverán a llenar nuestras pantallas y con ellos, sin ninguna duda, los espectadores volverán a disfrutar del cine en el cine, la opción de ocio cultural favorita de los españoles fuera del hogar.

Juan Ramón Gómez Fabra es presidente de la Federación de Cines de España (FECE).

Parte fundamental de la cultura

DESDE el inicio de los tiempos, los seres humanos hemos necesitado de experiencias comunitarias de narración. El cine en pantalla grande constituye una experiencia única que es mucho más que un negocio. En la oscuridad de la sala se desarrolla una historia que nos atrapa y de la que se nutren nuestra imaginación y nuestros sueños, es una experiencia artística colectiva que nos une y enriquece, favorece nuestro crecimiento personal y desarrolla nuestra empatía, contribuyendo a hacernos, en esencia, más humanos.

Acabamos de dejar atrás un año en el que la crisis sanitaria de la covid-19 ha sacudido al sector cinematográfico –eminentemente presencial– como el que más, haciendo temblar hasta los cimientos una industria sobre la que ha causado un efecto devastador. Y, lamentablemente, aún nos queda mucha travesía del desierto por la que avanzar antes de empezar a vislumbrar un paisaje menos desolador y más próspero.

Esta crisis del coronavirus ha reforzado tendencias que ya estaban en el mercado, acelerando el desarrollo de transformaciones, como la sustitución del vídeo doméstico por el *streaming* y la fuerte expansión de las plataformas digitales. También el conjunto del negocio se ha visto afectado, y los tiempos, ya de por sí cortos, se han acelerado –los estrenos se mantienen menos tiempo en cartelera– acortándose las ventanas de explotación.

Aunque, por fortuna, esta sea la única pandemia que hasta la fecha nos ha tocado vivir, ha habido otras en la historia de la humanidad. Todas han pasado y nuestra actividad social siempre se ha recuperado.

También las salas de cine han superado muchas crisis; han cumplido ya más de 120 años y aquí siguen, ofreciendo una experiencia mágica que compartimos con otra gente y que solo ellas ofrecen. Porque tenemos un gran nivel de contenidos, se ofrece confort y seguridad en las salas, y el ser humano, que lleva intrínseco socializar, volverá a ir al cine cuando se pueda.

Movidos por el convencimiento de que los cines volverán a llenarse de gente ávida de

nuevas historias, desde FEDICINE –como hemos hecho desde el primer momento– continuamos trabajando para que la experiencia de ver una película en una sala de cine siga siendo el espectáculo cultural preferido por los españoles.

Ello no es incompatible con el auge de las plataformas, que han experimentado un crecimiento mayor con el cierre forzoso de los cines, y el miedo al contagio. Pero conseguir la supervivencia de nuestra industria depende, más allá de nuestro propio esfuerzo, de un compromiso institucional con la cultura que, a través de un apoyo decidido, ayude a estimular el consumo hasta que la recuperación del sector se afiance.

En efecto, el público va a al cine a ver películas, y sin embargo, el sector de la distribución cinematográfica es el único que no ha recibido ninguna ayuda, a pesar de que los distribuidores han seguido estrenando sus títulos en salas asumiendo un riesgo mucho mayor, con inversiones muy similares a las de antes de la pandemia. En otros países europeos como Francia, Reino Unido, Alemania o Italia, por mencionar los mercados más relevantes, sí han concedido ayudas directas e incentivos a todas las películas que han soportado la industria con esfuerzos promocionales y publicitarios y con la erosión o sacrificio de sus ingresos, en apoyo a las salas de cine. Creemos fundamental que desde el Gobierno de España se observe con atención el modelo de ayudas e incentivos al sector del cine seguido por otros países de nuestro entorno, pues un esquema similar en España podría ser la clave para salvar el sector cinematográfico español.

Desde el sector cultural también hemos demandado desde el principio la reducción del IVA cultural del 10% al 4%, tal y como se ha hecho con otros productos culturales como los libros electrónicos o en países como Reino Unido.

Por último, no quiero dejar de recordar que el Comité de Educación y Cultura del Parlamento Europeo ha recomendado a los Estados miembros que destinen al menos un 2% de los fondos de recuperación (una cantidad en torno a 2.800 millones de euros, teniendo en cuenta la asignación prevista para España de 140.000 millones de euros) a la recuperación de la cultura.

Medidas, en suma, que ayuden a mantener el tejido empresarial para que, una vez superada la crisis sanitaria, se pueda volver a crear, fomentar y disfrutar de la cultura, como identidad y valor indispensable de nuestra sociedad y de las personas que formamos parte de ella. Y del cine, como valor duradero y parte fundamental de la cultura.

Estela Artacho es presidenta de la Federación de Distribuidores Cinematográficos de España (FEDICINE).

“Nuestro sector es el único
que no ha recibido ninguna ayuda”



| Todos los futuros del cine | **El cine en su vida** |



No hay plan B

Esta soy yo: tres años, pelo corto, leotardos de lana que pican, jersey de colores, abrigo de paño dos tallas más grande. Voy con mis padres al cine. Todo está oscuro. Me compran caramelos Darlins de limón. Empieza el espectáculo. *Pinocho*. De repente ya no existen mis padres, ni la oscuridad ni los leotardos de lana que pican, no existe nada, solo existe un abuelo que se siente solo y crea un nieto ficticio que miente. Y aparece una ballena y se come a Pinocho. Empiezo a gritar '¡No, no, no, que no se lo coma!'. La gente 'chists, shhh'. Mis padres intentan callarme, pero no hay manera, grito tanto que el acomodador, que nos conoce, les dice a mis padres que me saquen un momento, pero yo no quiero irme, y ahora grito porque no quiero irme. Mis padres se ponen nerviosos, me sacan en volandas de allí finalmente. En el camino de regreso a casa no paro de llorar. Por la noche tengo fiebre y pesadillas, pero al día siguiente digo todo lo claramente que puedo que quiero volver al cine. Y volvemos. Y esta vez cuando aparece la ballena me muerdo el puño para no gritar, y lloro por dentro. Vuelvo a tener fiebre por la noche. No he conseguido ver *Pinocho* desde entonces, y es un personaje que me causa espanto. Las ballenas, en cambio, me gustan.

No sé exactamente cuántos años después, cinco o seis, supongo. Mi padre me lleva al cine a ver *Taras Bulba*, yo cierro los ojos en las batallas, me dan escalofríos. En el intermedio,

pues era un programa doble, mi padre me lleva a la cabina del proyccionista, para que entienda por qué las batallas no son reales, sino una mera proyección. Miro el proyector como si fuera el Santo Grial, las bobinas de celuloide, la ventanita de la cabina, la luz, el polvo que flota. Vuelvo a mi butaca, muda, y tengo una especie de epifanía que no sé como expresar. En la cena, esa noche, digo que quiero trabajar en el cine. '¿En la cabina del proyccionista?', me dice mi padre. 'No', digo muy seria. 'La cabina no. Quiero hacer cine, hacer películas'. Y sigo sorbiendo la sopa de fideos, ante la estupefacción de mis padres.

Años mas tarde, tengo doce. Mis padres, que siempre, desde que mi memoria alcanza, me han llevado al cine, animado a ir al cine, alentado mi vocación cinematográfica, me llevan a ver *Isadora*, una película de Karel Reisz sobre la vida de Isadora Duncan. En la primera escena, como ya he descrito otras veces, veo que Isadora Duncan de niña quema el certificado de boda de sus padres y se me queda en la cabeza grabada esa imagen; aunque luego en la película *Isadora* se casa y todo termina fatal. Mi alergia al matrimonio viene de esa escena. Hasta la palabra me causa rechazo.

Tengo quince años y cae en mis manos un libro traducido de poemas de Dylan Thomas. "Miramos esa función de sombras que se besan o matan, con fragancia de celuloide, la mentira es amor". Esos versos me han acompañado toda la vida.

Sé que mi vocación cinematográfica nació y creció en estos cuatro momentos: en el temblor al apagarse las luces de la sala, en la sed de imágenes, en la fuerza de las palabras en un poema... No hay nada que me disguste más que cuando alguien me dice que le da miedo ir al cine y luego lo ves tan campante haciendo cola en las rebajas de Primark. No tengo soluciones, ni panaceas, ni plan B. El cine es el cine y lo es en la sala oscura, en silencio y en comunión con la pantalla. Lo otro son simulacros. Pueden ser simulacros cojonudos, no digo que no. Lo que ocurre es que yo nunca he sido de simulacros...

Isabel Coixet es directora, guionista y productora.

“El cine es la sala
oscura, en silencio y
en comunión con
la pantalla”

Un potente túnel **emocional**

SOY hijo del exilio de la Guerra Civil, y conocí a Mickey Mouse en francés, sobre papel, antes de verlo en proyección. Mi confrontación con la pantalla, a los cuatro años, fue caótica. Las formas en color agitadas antes mis ojos aparecían como un torbellino cromático mareante y sin sentido. Mucho más tarde sabría que la pedagogía televisiva en el hogar enseñaría a los bebés a leer la imagen móvil desde la cuna. Pero cuando encontré la sintonía de mi mirada y las formas en la pantalla adquirieron sentido, todo cambió.

En la España oscura acuartelada por el general Franco nuestra confusa educación sentimental se edificó a partir de las formas de la pantalla, convertida en un túnel emocional. Allí vertebramos nuestras lealtades gracias a los héroes de Hollywood y gozamos nuestras primeras erecciones gracias a los escotes y piernas de actrices glamurosas, que a veces conseguían sortear las tijeras de la censura. El cine fue un potente túnel emocional que se forjó con nuestras lágrimas, nuestras angustias y nuestro semen. Pero el cine no se convirtió solo en una escuela emocional laica, que vertebró nuestros valores, sino también en un arquitecto de imaginarios que modelarían nuestras vidas.

Por entonces algunos cines se erigían como palacios imponentes, al punto que Ernesto Giménez Caballero pudo compararlos en un artículo con las catedrales. Sus enormes pantallas hacían que los rostros de los intérpretes adquirieran la estatura propia de los dioses inundando nuestras

retinas. Entonces, los grandes actores y actrices eran estrellas. Y la mayor parte de películas se construían para glorificar su panteón, con el rutilante brillo del Technicolor a su servicio. Esto fue así hasta la irrupción del neorrealismo italiano, que con su palmetazo emocional nos recordó que la cotidianeidad prosaica se mostraba en claroscuro, más oscuro que claro. El neorrealismo nació cuando en Estados Unidos se empezaba a vertebrar la cultura televisiva, que tardó unos años en llegar a Europa. El reto televisivo modificó las estrategias de la industria del cine y acabó por engendrar el magma que acabamos por llamar audiovisual. Y así los palacios de mármol empezaron a encogerse hasta convertirse en capillas, a veces en redes de multicapillas, y la topografía del imaginario cinematográfico fue mutando.

Godard, Antonioni y Bergman fueron los estandartes del llamado nuevo cine o cine de la modernidad. Pero el destino fatal de lo moderno es la mutabilidad. Y en el nuevo magma audiovisual, la televisión reclamó sus derechos, mientras la quinta columna de los videojuegos inyectaba su veneno en la tradición clásica. El salto de la cultura visual analógica a la digital acabó por rediseñar el paisaje fantasmático de la imagen en movimiento. Ya se podía ser cinéfilo sin ir a las salas de cine. Las videograbaciones, los disco digitales y los canales de pago instauraron el paraíso de la soberanía doméstica del cinéfilo, que podía prescindir de la frecuentación a las salas. Cuando se estrenó la soberbia *El irlandés*, de Scorsese, se anunció que la era del cine había periclitado. Este filme precedió en poco tiempo al estallido de la nueva peste negra producida por un virus que cerró las salas y reclusó el consumo de imágenes en el hogar.

Ahora se nos dice que hemos entrado en la era del post-cine, bajo el paraguas digital interactivo. Se nos dice que la cultura analógica pertenece al pasado. ¿Al pasado? A codearse con Miguel Ángel, Leonardo, Manet, Picasso, Chaplin, Keaton, Eisenstein y Orson Welles. Casi nada. Sería más exacto hablar de una cultura de la diversidad, una cultura en la que todos los dialectos audiovisuales pueden converger o desparramarse mediante la voluntad soberana ejercida apretando un botón.

Román Gubern es crítico e historiador de cine.

“Los dialectos
audiovisuales
pueden converger o
desparramarse”

El mundo **en tus manos**

IMPOSIBLE hablar de cine, de mi cine, del cine que mamó mi generación, sin que los títulos de las películas que lo armaron (a menudo traducidos con desidia o inventados a lo loco) se cuelen en el texto. Tampoco pueden evitarse los eslóganes, ni las moralejas, ni los momentos icónicos. He puesto muchas veces por testigo a un dios en el que no creo porque se lo vi hacer a Escarlata (y le funcionó bastante bien); y el mundo se puso en mis manos alguna vez, como se ponía el timón en las de Gregory Peck en una peli de aventuras con Ann Blyth, que era igual de cabezona que la chavala que me birló el primer amor, a mis once años.

Cuando un político, con mejor o peor sombra, amenaza al contrario con un malévolo tic-tac, me río porque me recuerda al cocodrilo que persigue al capitán Garfio. Sé que en el amor he sido más Peter Pan que Wendy o Campanilla, pese a que en ocasiones me haya disfrazado de las dos, y aunque pueda pareceros más Elsa Lanchaster que Marlene Dietrich, lo que verdaderamente he sido en la vida es Charles Laughton en *Tes-tigo de cargo*, riendo cavernosamente y dirigiéndose hacia el final (de la película; de la existencia misma) mientras controla la caja de puros y el contenido del termo.

El cine fue mi universidad; los locales de barrio con programa doble, mis aulas; las pantallas, mis miradas al cielo desde *business class*. Y el dolor y el amor y la zozobra y el consuelo y el despertar y el dormir y el soñar, todo cuanto hago y soy, lo aprendí de las películas. Afortunadamente, por-

que las escuelas reales de mi niñez inculcaban instrucciones atroces.

De las películas aprendí, y de las personas que amaban, aman y seguirán amando las películas, también. Discusiones apasionadas hasta altas horas, lectura de publicaciones, sesudas o más frívolas, que solo hablaban de lo que nos importaba: el cine. El que habíamos visto o el que deseábamos ver. Aquel que nos había precedido y aquel que un día llegaría. Aquel que, mientras hablábamos, se estaba preparando para ser nuestro algún día. No era una realidad paralela, al menos no para mí. Sí era un vehículo desde el que resultaba mucho menos arriesgado transitar por la vida, porque hasta los finales amargos enseñan a aguantar e incluso los grandes melodramas, como *Senso*, nos indican cómo mover el culo cuando perdemos los papeles.

No me gustaría vivir en un mundo en el que no quede nadie que recuerde cómo fue un cine de barrio. Pero pienso que siempre permanecerán películas que lo mostrarán a quienes tengan las antenas puestas. Ya sabéis, uno de esos filmes, casi siempre en blanco y negro, en donde una pareja adúltera o un hombre que huye del asesino se refugian en la oscuridad; en donde dos espías se dan cita. O en donde, súbitamente, cae hacia adelante un espectador, víctima del puñal que alguien le ha clavado en la espalda.

Ahí el mundo estuvo siempre en nuestras manos. Qué os voy a contar que no sepáis, *amici miei*.

Maruja Torres es periodista y escritora.

El árbol **de los sueños**

La vida de los niños de mi generación no habría sido la misma sin el cine. Hasta el punto de que bien podemos decir que fue en las películas donde se fraguaría, al menos en gran parte, la vida de nuestra imaginación. Una vida que solo quien probó en la oscuridad de un cine los frutos del árbol de los sueños puede decir qué es. En el relato de la expulsión del paraíso, Yavéh muestra a Adán y Eva su huerto y les dice que pueden tomar los frutos de sus árboles, "más del fruto del árbol que está en medio del huerto, no comeréis ni tomareis en él porque no muráis". En la Biblia no se dice qué árbol es ese, solo que tras comer sus frutos "fueron abiertos los ojos de ellos ambos y conocieron que estaban desnudos".

Es lo que nos pasa cuando vamos al cine. Se hace la oscuridad, nuestros ojos se abren, y nos descubrimos desnudos, porque allí no tenemos nombre y no sabemos quiénes somos, y es como si estuviéramos escondidos entre los árboles del huerto y cualquiera que nos viera podría adivinar nuestros deseos. El árbol prohibido del relato bíblico no era el árbol del conocimiento, sino el árbol de los sueños. Yavéh no quería que Adán y Eva probaran sus frutos, porque eso les haría tan poderosos como Él, ya que las daría el poder de ver lo que no existe.

Es justo lo que hacemos en el cine: preguntarnos por lo que no existe. La oscuridad que reina en sus salas es algo más que el medio físico que hace posible la proyección, tiene un valor simbólico: habla de un lugar hurtado al dominio de la razón. En la literatura abundan los lugares así: el cuarto cerrado de Barba Azul, la habitación de la mujer loca de *Jane Eyre*, la estancia donde Sherezade cuenta cada noche al sultán sus historias. Lugares donde se celebran las bodas entre la oscuridad y la luz, entre la realidad y el sueño, entre la vida y la muerte. Todos los niños sienten eso cuando en la sala de cine se apagan las luces: que han entrado en un lugar donde todo puede suceder. Víctor Erice, en *La morte Rouge*, habla de esa iniciación. Es un niño de solo cinco años que va al cine por primera vez, acompañado de su hermana. Y lo que ve es una película con un cartero asesino que le aterroriza. Mientras la está viendo, se fija en los rostros de los adultos que hay a su lado, y no entiende su extraña calma al contemplar aquellos horrores, como si supieran cosas que le ocultan, que él como niño no pudo saber.

La película se transforma en una pesadilla para el niño, que en los días siguientes no hará sino temer la llegada del cartero asesino. Mas atraído por el misterio de lo que allí ha visto, no tarda en volver al cine, y entonces descubre que en esa oscuridad no solo se ocultan secretos terribles, sino que también se cuentan historias que tienen el poder de sanar las heridas, como si el lugar de la muerte fuera también el lugar en el que se habla de nuestros deseos. El milagro del cine es el mismo que el de Sherezade en la alcoba oscura del sultán: transformar la sala de los despedazamientos en el libro de los cuentos.

Gustavo Martín Garzo es escritor.

**JAUME
FIGUERAS**

Lección **de vida**

PARA la gente de mi generación, el cine supuso una continua lección de vida. Todo lo que no te enseñaban en la escuela, y mucho menos en el entorno familiar, lo aprendías frente a una gran pantalla. A menudo en salas repletas de cines de barrio.

Relaciones humanas, problemas sentimentales, sexo... y una curiosidad: la cantidad de conflictos que se resolvían en las cocinas de la clase media norteamericana.

Ahora que el cine, tal como lo vivimos, está en una situación delicada, nunca será lo mismo ver imágenes desde un sofá, y menos aún si se trata de distopías o temas galácticos.

Jaume Figueras es cronista de cine.

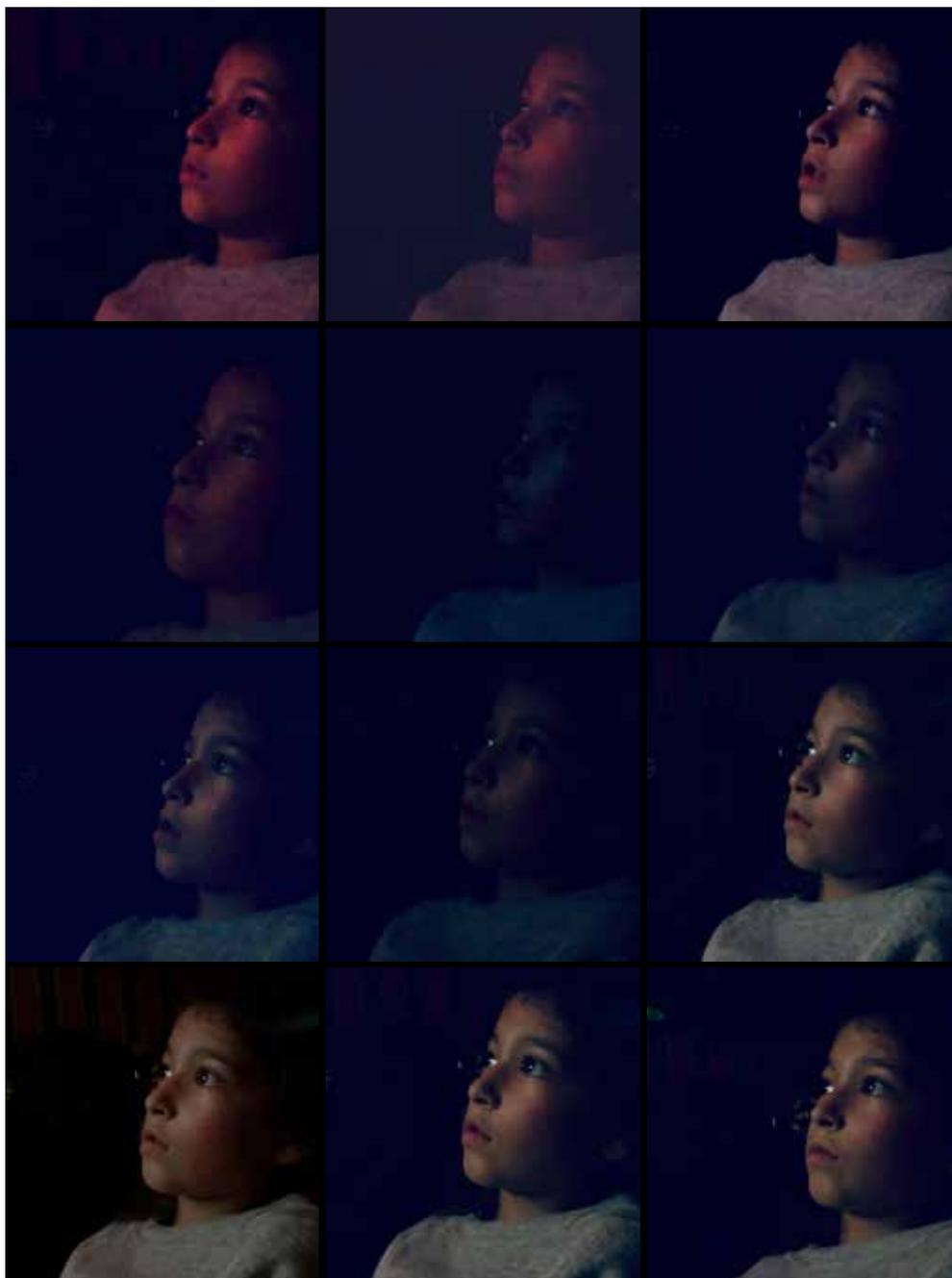
**ZOE
BERRIATÚA**

Una amante **dolorosa**

EL cine ha sido para mí una amante dolorosa, lo he querido y odiado, pero de esto el público no quiere ni necesita saber. El público necesita cine, y yo necesito hacerlo, pero llega un momento muy especial en el que la sociedad necesitará comedias y alegría para vivir. Creo que ahora, más que nunca, los autores tenemos que hacer la cuadratura del círculo, hacer nuestro cine de autor, pero que además sea comercial y que no deje mal cuerpo al público. He tardado 42 años en ceder a este plan. Creo que es el momento de conciliar necesidades, y en realidad... siempre lo ha sido.

Zoe Berriatúa es director, guionista y actor.

DANIELA CAJÍAS



Daniela Cajías es directora de fotografía.

SERGI VILANOVA CLAUDÍN/ AEC



Como el cine, Luc tiene por delante un futuro incierto, complicado y lleno de obstáculos y, como el cine, saldrá adelante. No será fácil y tendrá que dar lo mejor de sí mismo aprovechando todo su potencial, cultivando su talento y trabajando mucho. Lo que sé seguro es que el cine, si quiere sobrevivir, tendrá que buscar -y encontrar- la manera de conectar con las generaciones más jóvenes, como la de Luc, ofreciéndoles lo que supo darnos a nosotros en su momento: un mundo maravilloso y fascinante a veces, terrorífico y angustiante otras, divertido o triste, pero que siempre preferíamos al real. Tendrá que hacerlo, además, en condiciones mucho más difíciles y con una competencia salvaje.

Sin embargo, el cine tiene una gran ventaja: pocas experiencias en la vida se pueden comparar a entrar en una sala oscura, ver una buena película, y olvidarse por un momento del mundo que acecha fuera. Hacer que los más jóvenes lo descubran es nuestra responsabilidad.

Sergi Vilanova es director de fotografía.

ÁNGEL AMORÓS



EN el futuro
espero
que se sigan
haciendo
películas, se
vean donde
se vean.
Y la saga
continuará.

*Ángel Amorós
es director
de fotografía.*

**EMILIO
GUTIÉRREZ CABA**

Los futuros **del cine**

HABLAR del futuro, y más en estos momentos, me causa pavor. Rodeado de incertidumbres siempre se aferra uno a la esperanza y, seguramente, más en lo cotidiano que nos ha tocado vivir. Una tarde, hace dos años, durante el rodaje de una serie en Jerez, estaba tomando café con un grupo de jóvenes intérpretes y se me ocurrió hablar de una película que había visto en televisión la noche anterior, me parece recordar que fue *Dos en la carretera*. Una jovencísima actriz que se sentaba a mi lado, en aquel suave atardecer jerezano, giró su cabeza con suavidad y mirándome me dijo: "el cine se ha acabado, está muerto". La verdad es que me quedé perplejo ante tanta rotundidad; le pregunté por qué decía aquello.

“Porque el cine, como supongo que tú lo viste de joven, ya no se volverá a hacer ni a visionar como entonces y porque, además, las plataformas y los formatos van a terminar con él”.

Puede que aquella joven actriz tuviera razón en parte de sus argumentos, porque lo que es cierto es que, al menos para mí, sentarme en una cómoda butaca de una sala de cine y disfrutar de una buena película hoy en día se ve considerablemente devaluado por el hecho de verme envuelto por el irresistible olor a palomitas que parece impregnar las imágenes que aparecen en la pantalla. Hubo un tiempo en que se “amenazó” con dotar a las películas con olores. Hoy tienen un único olor y Rita Hayworth huele a maíz; John Wayne, Grace Kelly y Cary Grant también. Cuando las palomitas y los refrescos reportan al exhibidor más dinero que las entradas para ver una buena película, la muerte del cine puede ser una dolorosa realidad que, tal vez, esta pandemia acelere de manera ineluctable. Sin embargo, a pesar de todo, a pesar de la unificación de criterios a la hora de rodar una película o grabar una serie en cuanto a la falta de rigor en tantos y tantos aspectos, creo que cuando salgamos de este marasmo global en el que nos hayamos, cuando Europa caiga en la cuenta de que ella debe ser la valedora del cine del futuro como lo fue del pasado, a principios del siglo XIX, volveremos a ciertos rigores muy necesarios en el arte de hacer cine, de disfrutar del cine. Hablaremos de audiovisual, pero dentro de él de niveles de calidad, estética y argumentos que en muchos aspectos hoy hemos perdido o estamos perdiendo. En el cine, como en la vida, todo es cuestión de sensibilidad, de amor por las cosas bien hechas, y habrá tiempos mejores que los de ayer, incluso en los que el cine ratifique su definición de séptimo arte y vuelva a ser en contenido y continente ese mágico lugar donde un grupo de personas van a dejar de ser ellas mismas por un tiempo en la oscuridad.

Emilio Gutiérrez Caba es actor y presidente de AISGE.

“Todo es
cuestión
de amor
por las
cosas bien
hechas”

Actores y actrices. *Creadores y creadoras de primer orden*

EN junio de 2012 se firma en la ciudad de Beijing un Tratado que reconoce los derechos morales y patrimoniales de naturaleza intelectual de los actores y de las actrices, y se les reconoce como creadores de primer orden.

Este tratado no entraría en vigor hasta el 28 de abril de 2020, cuando se consiguió que 30 países lo ratificaran, ya que así lo requiere la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

En estos años de explosión de la producción audiovisual en España, los creadores artistas hemos contemplado el paso del tiempo, sumidos en un horizonte sin destino.

La falta de expectativas laborales nos ha obligado, en muchos casos, a desarrollar proyectos gestionados y financiados con nuestro propio esfuerzo y economía.

Esto unido a la realidad de un 2020, en donde los efectos de la covid-19 ha hecho estragos sanitarios y económicos en toda la población, nuestra vida profesional y personal se ve inexorablemente abocada a la precariedad más absoluta.

El Estudio sociolaboral de la Fundación Aisge, realizado en el 2016, nos descubría una terrible realidad:

- Solo el 8,17% de los actores y actrices españolas pueden vivir de su profesión, ingresando más de 12.000 euros anuales.

- El 57% de los intérpretes no consiguen empleo en el sector.

- Del 43%, más de la mitad, no supera los 3.000 euros de ingresos anuales.

- Las mujeres sufren una tasa de desocupación 6 puntos por encima de los hombres, cobran menos y trabajan sin contrato en más ocasiones.

- Quienes logran alguna ocupación complementaria se dedican en su mayoría a docencia, labores comerciales u hostelería.

Los datos que se están recogiendo en el Estudio sociolaboral que presentará en 2021 la Fundación Aisge nos tememos que serán todavía más demoledores.

No obstante, los creadores artistas necesitamos trabajar, en un escenario, en un plató o en un set de televisión.

Nos hemos preparado para eso, y siempre estamos buscando las herramientas necesarias para poder iniciar un recorrido narrativo. La investigación, el entrenamiento, las experiencias, la observación... nos ayudan a transmitir sentimientos y emociones a otros seres humanos.

Por eso, el reconocimiento como artistas creadores en el Tratado de Beijing, es un logro impensable que se ha hecho realidad gracias a nuestra perseverancia. De igual manera, con esa perseverancia queremos seguir realizando nuestro trabajo y poder vivir de él.

Tenemos el convencimiento de que la cultura ha de ser una cuestión de Estado, ya que es el elemento transversal que afecta a la economía, a la educación, a los valores... Pero solo desde la educación en las escuelas podremos conseguir el respeto a la creación cultural y a los creadores.

Las nuevas tecnologías facilitan el acceso a todo tipo de contenidos, y están abriendo caminos insospechados para la producción audiovisual.

Los creadores nos vamos adaptando a las exigencias del mercado, pero necesitamos soluciones para poder seguir adelante.

Desde AISGE siempre hemos reivindicado una industria audiovisual moderna, y cimentada en equilibrios. Equilibrios entre los derechos de los creadores y de los productores, ya que cualquier industria sin armonía y sin justicia interna está abocada al fracaso. Y cuando hablamos de derechos nos referimos tanto a los laborales como a los intelectuales y sociales.

En España contamos con un buen marco normativo, pero necesitamos que otros países avancen en sus legislaciones, para poder obtener los rendimientos económicos de nuestros trabajos, ya que las plataformas digitales explotan los contenidos audiovisuales a nivel internacional.

Con el objetivo de atraer inversión privada desde otros sectores económicos, será preciso

mejorar el sistema de incentivos fiscales y reducir las cargas fiscales (IVA, beneficios en cotizaciones a la Seguridad Social, bonificaciones en impuestos IRPF e Impuesto de Sociedades). También sería deseable ampliar

fuentes de líneas de crédito, con instituciones privadas (bancos, fondos de inversión), además de las ya existentes (ICO-ICAA).

Finalmente, las administraciones deberían desarrollar una red de espacios públicos para la exhibición de contenidos culturales (cine, música, artes escénicas...) y establecer ayudas para la modernización de los espacios ya existentes. Creemos que, a nivel europeo, se debería incentivar la constitución de empresas o plataformas tecnológicas para la creación, distribución, promoción y explotación de contenidos audiovisuales. En lugar de delegar esta misión fundamental en las multinacionales extracomunitarias.

Pues si algo es Europa en la aldea global es cultura.

Amparo Climent es actriz y miembro del Consejo de Administración de AISGE.

“Desde la educación en las escuelas se consigue el respeto a la creación”

El siglo de Berlanga

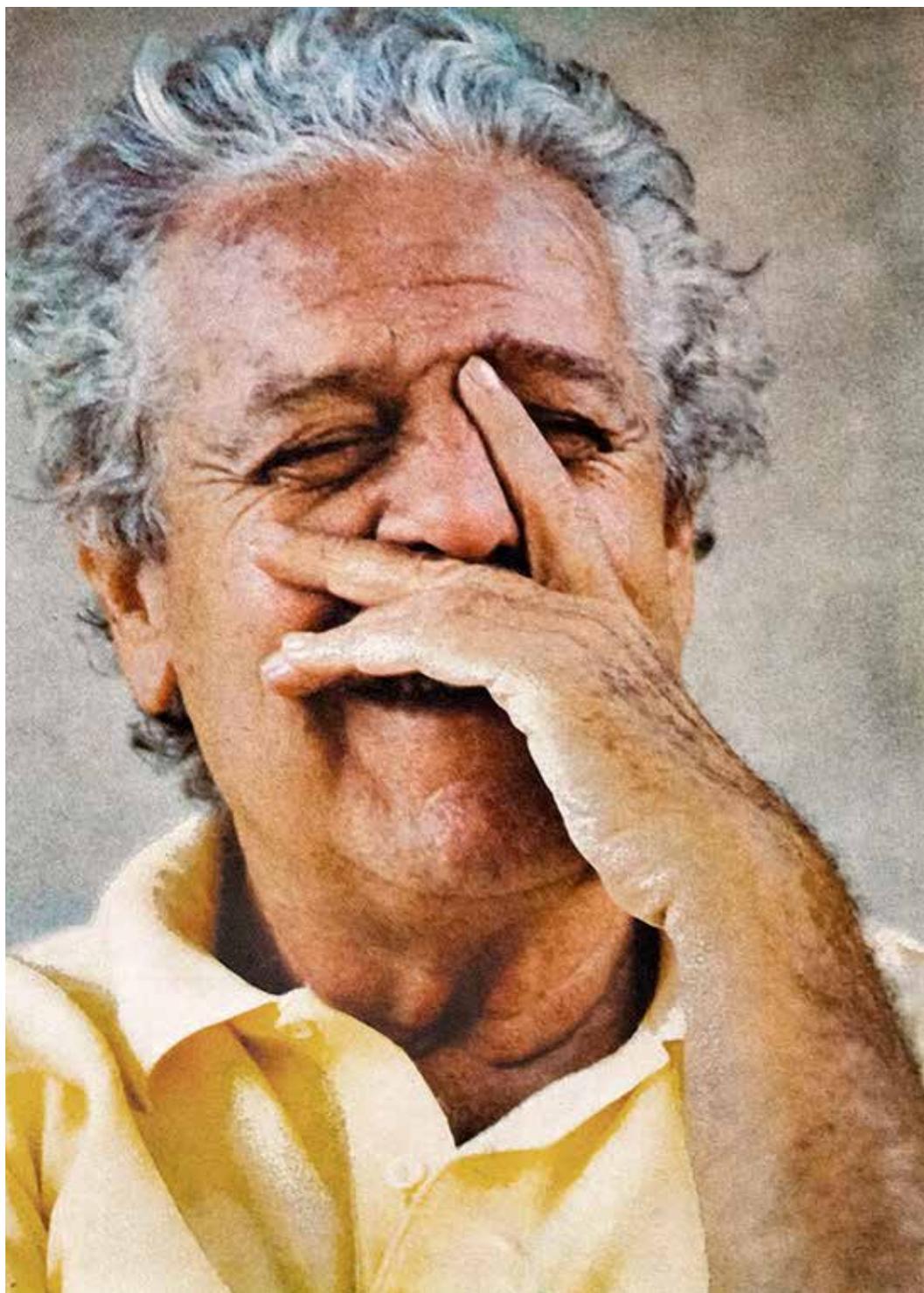
COORDINADO POR
ENRIQUE F. APARICIO

EN 1975, la Fimoteca rindió un homenaje a Luis García Berlanga. Unos veinteañeros Fernando Trueba, Óscar Ladoire y Carlos Boyero irrumpieron en la sala, completamente borrachos, para hacerle entrega de un galardón particular: el bocadillo de chorizo al mejor director español. Cuando se cumplen cien años del nacimiento del genio valenciano, la España que retrató y que sigue mirándose en su cine florece con homenajes a su figura. En las próximas páginas, compañeros de oficio y de rodaje, herederos filmicos y estudiosos de su legado dibujan los contornos de su vida y obra, tan sabrosa y contundente como aquel bocadillo.

De Montxo Armendáriz a Luis Alegre, de Fernando Colomo a Javier Fesser, de Mónica Randall a José Sacristán, el recuerdo del cineasta se extiende todavía tan vigoroso y expansivo como el imperio austrohúngaro. Si la RAE ha fijado en su diccionario lo berlanguiano como “Perteneiente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra” y “Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga”, sus colegas y admiradores desentrañan en el presente especial esas características que todos reconocemos en nosotros como puramente berlanguianas.

Vaquillas a la fuga, caos milimetrado en plano secuencia, actores empapados, sombreros de paja y pirotecnia fallera se cruzan en este homenaje, que junto a la intervención de Carlos Latre como Pepe Isbert y Diana Navarro como Lolita Sevilla en la pasada edición de los Goya, dan pistoletazo de salida a un Año Berlanga que inundará la Academia de Cine con actividades en torno a su Presidente de Honor, y que tendrá su traca final en la gala 2022 de los Premios Goya en Valencia.

Una ceremonia que, en un giro berlanguiano, está por ver si retomará la afluencia habitual y la impenable presencia institucional, por más que sepamos que “allí donde haya ministros un final feliz es imposible”.



DIAPOSITIVA: Pin Morales. Cortesía de la colección privada de Sol Carnicero

Montxo Armendáriz

Inolvidables **encuentros**

BERLANGA fue una de las personas que me enseñaron a amar el cine. Lo admiraba desde niño, desde que en mi adolescencia vi *¡Bienvenido, Mister Marshall!* o *El verdugo* en el cine del barrio de la Chantrea, en Pamplona. Muchos años después, cuando le conocí, su arrolladora y entrañable personalidad acrecentó todavía más la admiración y el respeto que ya le tenía. Nos vimos por primera vez en la productora de José Luis Olaizola, a finales de 1994. Yo estaba allí de paso por un asunto personal. Cuando ya me marchaba, apareció Berlanga con un gran tubo de cartón bajo el brazo, acompañado de José Antonio Sáinz de Vicuña, presidente de Sogepaq en aquellos momentos. Olaizola, gran amigo suyo y productor de sus últimas películas, hizo las presentaciones. Me dio la sensación de que Berlanga se alegraba del casual encuentro, ya que, como si nos conociéramos de toda la vida, me invitó a pasar con ellos a un despacho donde les esperaban otras tres personas.

Por el aspecto que tenían y su forma de comportarse, debían de ser financieros. Ante mi desconcierto, Berlanga insistió en que entrara con ellos, porque me quería hacer partícipe de algo que estaba preparando. Me halagó la cercanía que mostraba, aunque no lograba entender qué hacía yo en ese despacho. Como descubriría más tarde, y en posteriores encuentros, todo lo que hacía Luis tenía una razón y una finalidad concreta, por mucho que él se empeñara en justificar que sus excentricidades o la maestría con que rodaba eran fruto de sus "limitaciones o inclinaciones falleras", expresión con la que le gustaba zanjar cualquier pregunta sobre su obra o su vida.

Una vez dentro del despacho, Berlanga sacó del tubo de cartón unos planos y los extendió sobre la mesa. Eran los primeros bocetos de lo que diez años más tarde se convertiría en la Ciudad de la Luz, en Alicante, y Luis, con su ocurrente y sarcástica locuacidad, empezó a explicarnos la ubicación y cometido de los diferentes edificios. Se le veía pletórico, entusiasmado con el proyecto. Lo defendía con la misma vehemencia y desparpajo con que Pepe Isbert defendía su profesión de verdugo. Yo seguía sin entender qué pintaba allí y supongo -por las caras de escepticismo de los tres financieros- que tampoco ellos acababan de entender muy bien la finalidad del proyecto. A pesar de ello, Berlanga continuaba defendiendo la necesidad de construir una gran ciudad del cine que potenciara nuestra industria audiovisual y que albergara una escuela, para atender la formación de nuevos técnicos y creadores. Un sueño que perseguía desde hacía tiempo junto a sus amigos Olaizola y Vicuña, que asentían complacidos todas sus explicaciones y ocurrencias. Por momentos, yo tenía la sensación de estar dentro de una de sus películas. Cuando ya estaba terminando su panegírico, se volvió hacia mí con una sonrisa cómplice. "¿Tú rodarías en un sitio así?", me preguntó. Entonces comprendí la razón por la que estaba allí. "Sin lugar a dudas", respondí, siguiendo su juego. "Una de mis mayores ilusiones es rodar en un plató". Miró satisfecho hacia los financieros. "¿Veis? Hasta un director como Montxo, que hace películas con inmigrantes africanos y cazadores furtivos, quiere rodar en unos estudios cinematográficos". Y siguió hablando de las ventajas que tendría para nuestro cine la realización de su proyecto.

Nos volvimos a encontrar como una docena de veces, más o menos, y casi siempre en eventos cinematográficos. En alguno de ellos, como la Expo de Lisboa en 1998, pudimos compartir cenas, paseos por la ciudad y charlas memorables. En aquellos momentos, Luis preparaba el rodaje de *París-Tombuctú*, que consideraba su testamento, su legado cinematográfico. Con su pasión y sarcasmo habitual, me explicó con profusión de detalles algunas escenas y personajes de la película que quería rodar: fetichistas impotentes, curas franquistas, anarquistas desnudos, lesbianas ninfómanas... A pesar de su verborrea transgresora, o tal vez por ello, resultaba fascinante escucharle, estuviera o no de acuerdo con sus propuestas. Porque sus palabras se convertían en una prolongación de sus películas: tenían la misma acidez, la misma irreverencia y la misma ternura que sus imágenes. Y hacían que, cual cinéfilo insaciable, esperase con renovadas ansias un nuevo encuentro con Luis.

Siempre le agradeceré la cercanía y el afecto con que me trató, los buenos ratos que pasé en su compañía y, sobre todo, la bocanada de aire fresco que significaron sus películas para unas cuantas generaciones como la mía. Porque fuimos muchos los que aprendimos a amar el cine a través de sus historias corales, de sus magistrales planos secuencia y de la negrura y la esperanza que transmitían sus personajes.

Montxo Armendáriz es cineasta.

El maestro

FERNANDO
COLOMO

La primera película que vi de Luis García Berlanga fue *Novio la la vista*. Era también la primera vez que a mi hermano Luis (un año mayor) y a mí nos dejaban nuestros padres ir solos al cine. Yo tendría ocho o nueve años, y fuimos al cine Sainz de Baranda que quedaba al lado de casa. La ponían con *Un gramo de locura* de Danny Kaye, ¡qué gran programa doble! Salimos los dos flipando en blanco y negro y en color. Recuerdo el plano final en que la joven protagonista escribía con su dedo en el cristal lleno de vaho el nombre de su enamorado: Federico.

La siguiente fue nada menos que *Plácido*. Yo ya era cinéfilo y estaba estudiando el curso de Preuniversitario en un colegio de curas. La película me impactó muchísimo, era un pelicolón, una obra maestra con un puñado de actores en estado de gracia. En la revista *Film ideal* hablaron del deseado encuentro de Berlanga con el joven Rafael Azcona, que se había dado a conocer como guionista de *El pisito* y *El cochecito*, ambas dirigidas por Marco Ferreri. Berlanga y Azcona repetían enseguida con otra obra maestra, *El verdugo*, a la que considero -como muchísima gente- la mejor película del cine español. Ambas películas constituían un increíble reflejo de la sociedad española, y era sorprendente cómo habían sabido sortear la censura

franquista. Además las dos eran un prodigio técnico y estilístico, al estar rodadas en algo en lo que Luis se convirtió en maestro y constituyó hasta el final la base de su escritura: el plano secuencia.

Seguí descubriendo sus películas rastreando por los cineclubs: *Esa pareja feliz* (la primera de todas, dirigida al alimón con Bardem), *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Calabuch*, *Los jueves milagro...* todas tenían un estilo propio, y todas eran comedias, la forma en que Berlanga se expresaba.

Ya en los años setenta, a través de mi amigo Indalecio Corugedo, que dirigía el cineclub del Ceu, conocí a su hijo mayor José Luis, y a través de él tuve el inmenso placer de acceder al maestro. Le enseñé los cortos y le pasé incluso el guion de un largo para que me diera su consejo. Y cuando rodé *Tigres de papel*, mi primer largometraje, aceptó un pequeño papel: era el jefe de los guerrilleros que zurraban al protagonista en una pegada de carteles. Fue un inmenso honor para mí. Como también lo fue que él me ofreciera una aparición en *La escopeta nacional*. Yo era el cura progre que aparecía en bicicleta (inicialmente era una moto que me cambiaron por mi impericia en su manejo) en la finca de los marqueses, para recriminar al cura mayor (Agustín Gonzalez) que siempre estaba con los marqueses y se olvidaba de los obreros del pueblo, que le estaban esperando en asamblea. Los dos curas se enzarzaban en una pelea a puñetazos y Agustín me propinó alguno de verdad.

Creo que Berlanga es el mejor director español de la historia. El hecho de que siempre se sirviera de la comedia para mostrar las miserias morales de nuestra sociedad es y será un gran estímulo para todos los que, de un modo u otro, nos expresamos también a través del humor. Personalmente siempre le he considerado un gran maestro.

Fernando Colomo es cineasta.

temas de cine

n.º 27 - 28



historias
y
guiones

las películas que no ha hecho berlanga

OBRA DEL PENSAMIENTO

Una serie de fotografías del cineasta, publicadas a lo largo de los años en la prensa especializada, trazan el devenir creativo de Luis García Berlanga, un creador “mal preparado para el mundo del cine”.

BERNARDO SÁNCHEZ

HAY una fotografía de Luis García Berlanga que, a mi juicio, lo revela. Apareció publicada como portada del número 27-28 de la revista *Temas de cine*, en julio de 1963. En el interior, se informa de que fue tomada durante un descanso del rodaje de *El verdugo*, pero no de quién la realizó¹. Quien fuera, aprovechó el momento -luego se verá- para disparar al menos una segunda, capturando a Berlanga en idéntica pose, no rectificada por él en lo más mínimo: sentado en una especie de sillín de pesca, con el cuerpo inclinado hacia adelante y la cabeza encajada en la cuenca de sus manos. No hay acceso a su rostro. Un sombrero de paja veraniego lo oculta por completo. Es en la órbita del sombrero donde, de hecho, culmina y se sustancia su figura. Perfectamente secuenciada, por cierto, en piezas elegantes y bien combinadas de tono, desde los lustrosos zapatos hasta la cinta de gasa negra del sombrero, que traza el anillo orbital. Berlanga resulta esta composición. El planeta sombrero, que lo retecha con su voladizo. Le salió, a quien supo advertirla con su cámara, una caricatura cortical. Quizás, Berlanga ni siquiera era consciente de que estaba siendo fotografiado.

Una claqueta que asoma por el margen izquierdo de la fotografía lleva anotado “EXTERIOR-DÍA”. Y al fondo, se distingue una barandilla tras la que se perfila el horizonte del mar. Tiene que tratarse de una localización en Palma de Mallorca. Berlanga diríase que está pensando, cavilando. Un pensar elegante. Como el de un Gaspar de Jovellanos (que cumplió, como el reo de la película, prisión en Mallorca) pintado por Goya. Desde luego, así

¹ Sí sabemos, porque consta en los créditos, que el fotógrafo de la película fue Alejandro Diges.

se certificaría gráficamente en el anuncio de la salida de este número de *Temas de cine* que publicaría su filial *Film Ideal* a principios de agosto², pocas semanas antes de la presentación de *El verdugo* en Venecia. Sobre una fotografía de Berlanga que solo variaba respecto a la anterior en su ángulo, desplazado hacia un lateral, se imprimía, como surgiendo del sombrero, al modo de un globo de tebeo, un gran signo de interrogación. No había duda para los editores de la revista: Berlanga se interrogaba. Se hallaba en un *cogito*.

¿O sonámbulo? Porque en la larga entrevista que se incluía en ese mismo número de *Film Ideal* -titulada “Nueva entrevista”³, conversación clave, sin duda, para auscultar al “nuevo Berlanga”, el que iría desde *Plácido* hasta el final- Berlanga le comentaba a Juan Cobos que los italianos le solían decir que a los rodajes siempre llegaba *pursa*; es decir, “puro”; como en «estado sonambulesco» traducía Berlanga; lo que le permitía, o al menos era lo que pretendía, la libre deambulación ante la forma final de la escena; el no tener nunca planificadas las secuencias, ni resueltas de antemano. Un estado *parnasiano* de creación que él -le reconocía a Cobos- comprobó alterado con la entrada en su órbita de Rafael Azcona, al introducir éste un imperativo de estructura, de corte. De “ascetismo” llegaría a calificarlo Berlanga; lo que supondría, en adelante, la reubicación y reordenamiento de los materiales y de su dramaturgia. Logrando así ajustar la clave de bóveda de su poética -término que ni a Berlanga ni a Azcona, doy por seguro, les hubiera convencido-; o digamos, si se prefiere, de su óptica: el desorden, el caos -eso que luego, aplicado a la operativa y estilo berlan-

² N.º 125, 1 de agosto de 1963.

³ Pp. 449-458.

guianos, se ha reducido al tópico de lo fallero, o de lo pirotécnico, o de lo anárquico- consiste en una laberíntica procesión de circunstancias, conexiones y maniobras implacablemente ordenadas en su lógica, polifonía y fatalidad, con resultado final de autoconsumción: de una letra que vence, de un matrimonio, de una ilusión, de un negocio, de unas perdices, de una saga, de una paella, de una vaquilla, del deseo. Del “turrón”, en su sentido más amplio. Incluso, en aras de esa pureza y de ese sonambulismo, de la propia idea matriz que había provocado la materialización de la película. En julio de 1964, en una entrevista mantenida con el periodista y caricaturista Manuel del Arco⁴, Berlanga describía, con precisión telegráfica, la disolución del plan de obra:

- (P): ¿Qué idea tienes en la cabeza para tu próxima película?

- (R): La idea de hacerla.

- (P): ¿Empiezas una cosa sin saber lo que vas a hacer?

- (R) Sé perfectamente lo que voy a hacer: no hacer lo que ahora creo que voy a hacer.

- (P) ¿Tú mismo te deshaces?

- (R) Sí, voy destruyendo la idea.

La mítica anarquía de Berlanga -ideológica y coreográfica-

⁴ En su popular sección de entrevistas “Mano a mano”, La Vanguardia Española, 15 de julio de 1964, p. 25.

fica-, tan elaborada en su mecánica interna, es la paradójica expresión de la falta de libertad del individuo. Y de la neutralización del eros. Fue con Azcona, a lo largo de sucesivas entregas, con quien compartió y profundizó en este diagnóstico. Irreversible. Y, en consecuencia, a efectos de puesta en escena, se aplicarían a desarrollar en términos de espacio, tiempo y verbo el cambalache del orden cerrado que nos contiene, y por cuyo plano-secuencia vivaqueamos. Y trampeamos. Como sociedad y como particulares. Llamémosle a esto... la comedia.

Porque a Berlanga, lo que le interesaba y de lo que trató siempre en sus películas era lo íntimo. Así lo declaraba también en aquella conversación con Cobos. Su finalidad última era entrar de lleno en “la problemática”. Muy por encima del atributo de la coralidad y hasta del propio ejercicio profesional y/o artístico de cineasta, algo que él -en palabras suyas- se limitaba a “arrastrar”, el condicionante profesional, empeñado, como

estuvo siempre, en mantener en la medida de lo posible un estado de involuntariedad que le permitiera llegar hasta la médula: «no tengo ninguna meta, ninguna perspectiva,

no sé ni dónde voy a llegar ni lo que voy a hacer, ni lo que puedo hacer: voy dando la mejor construcción de las cosas y conservo un amor a la película que hago»⁵. De nuevo el estado de sonambulismo, posteriormente redefinido por él mismo de “catalepsia” (*sic*); trance que aseguró no haber podido recuperar hasta *Moros* y

A Berlanga lo que le interesaba y lo que trató siempre en sus películas era lo íntimo

⁵ P.454 de la “Nueva entrevista”.

cristianos (1987): «un estado de iluminación en el que las cosas surgen a tu alrededor sin que tú tengas una conciencia delimitada, sin que tú estés programando, ni siquiera controlando [...] Lo que siempre he venido intentando desde el principio y que, en lo poco que me quede, quiero seguir haciendo»⁶. Berlanga aspiraba a ser un realizador vegetativo y enamorado.

En cuanto a la naturaleza de lo íntimo, el máximo grado de intimidad se alcanza en el broche eros/tánatos. Y es una pinza trágica. Berlanga confesaría que el erotismo fue para él una pasión superior a la praxis del cine. Y no solo -como promociona la leyenda berlanguana- un capricho fetichista, cabría añadir. Y respecto a la muerte, en una anterior entrevista con Juan Cobos de julio de 1961, también para *Film Ideal*⁷ -de ahí que la de 1963 se denominara la “nueva”-, el crítico le haría ver que la muerte había entrado por primera vez en su cine con *Plácido*. Hasta entonces, nunca había sido relevante en sus historias previas. A partir de *Plácido*, la muerte -sus formatos, inexorabilidad, eutrapelia y grotesco- será el tema radical de sus fábulas, como consumación del programa caótico; en sus variantes de suicidio, ejecución, confusión, corrupción, impotencia o extinción. El tratamiento de la muerte tensará el arco de su fabulación futura. Fue -el tratarla- la estrategia, también paradójica, de la que Berlanga se sirvió para negar su existencia. Para abolirla.

Convengamos, pues, en que la fotografía de *Temas de cine* -cuarenta y un años, siete largo-

El tratamiento de la muerte será su estrategia para negar su existencia, para negarla

metrajés contando *El verdugo* y varios periodos de inactividad, que hicieron poner en duda su continuidad como deidad del cine español -es íntima y muestra a un Luis García Berlanga pensativo, concentrado. Entre la reflexión y la espera. De la preparación de la siguiente toma. Y esperando, en general. Una espera, entre dilemática y forzada (censura, productores y otros impedimentos), que también caracterizó la tra-

yectoria de su obra, marcada por los plazos entre entregas, más dilatados precisamente desde el intervalo producido entre *Los jueves, milagro* (1957) y *Plácido* (1961), cuatro años entre ambas. Cabe pensar que para encajar la nueva problemática de la que iba a tratar. Fue menor, solo dos años, la distancia con *El verdugo* (1963). Pero luego, entre las siguientes, ya no bajaría el espaciado de tres años o cuatro, con la excepción del (casi) punto y seguido entre *Patrimonio Nacional* (1980) y *Nacional III* (1982). Hasta producirse hiatos de seis, entre *Moros y cristianos* (1987) y *¡Todos a la cárcel!* (1993), y otros seis entre ésta y *París-Tombuctú* (1999), postrimería total, nucleada en torno a una de sus más íntimas remem-

⁶ ¡Con Berlanga hemos topado!, Generalitat Valenciana, 1989, p. 49.

⁷ Nº 75, pp. 14-16.

TEMAS DE CINE

acaba de publicar

un número

sensacional:

**“Las
Películas
que
no ha hecho
Berlanga”**

5 historias de España

Las chleas del coro

El autocar

Conejo de indias

Tierra de nadie

**un número doble
de extraordinario
interés**



film ideal

Madrid, 1 de Agosto de 1963 - Núm. 125 - 20 ptas.

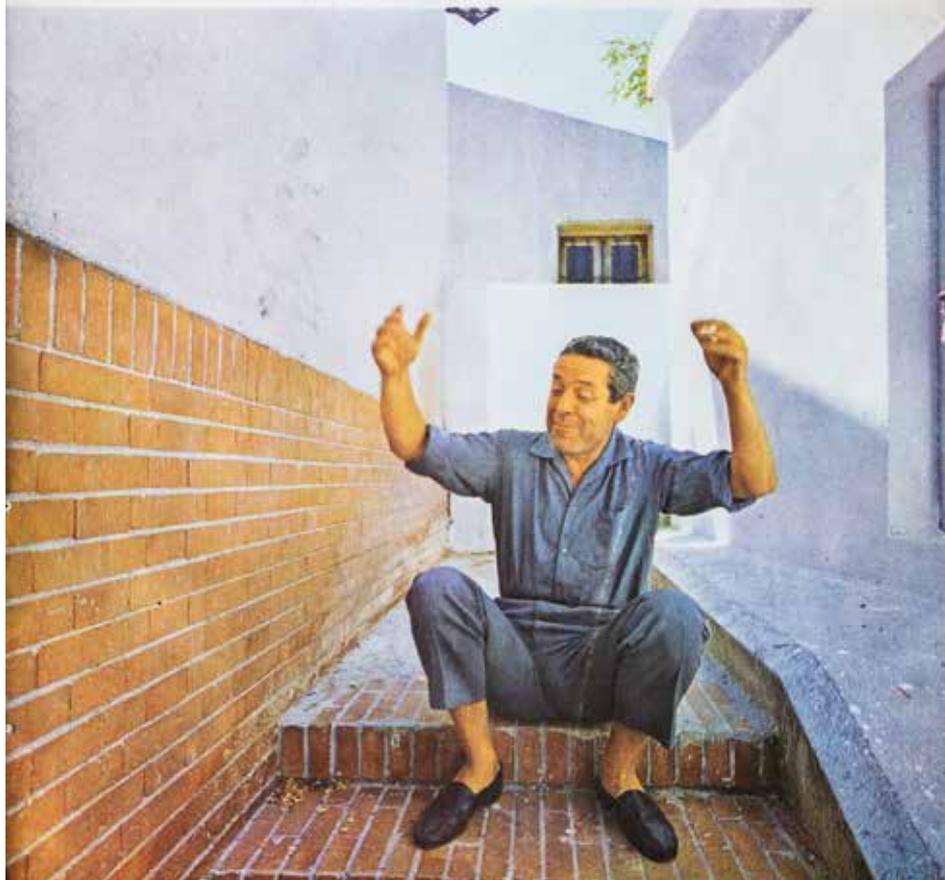
BERLANGA: No me consentirían hacer
cine de estructura moderna

*

**historia del cine
en 120 films**

*

EL ACTOR: Pieza funda-
mental en el cine



Belanga admiraba su juego, “la agitación”, “el desencadenamiento continuo de las cosas”

branzas: la figura de Michel Piccoli, “salvado de las aguas” (recuérdese el desenlace de *Tamaño natural*), y que tanto se llevaba del propio Berlanga. Con ella clausurará inventario, siglo y milenio.

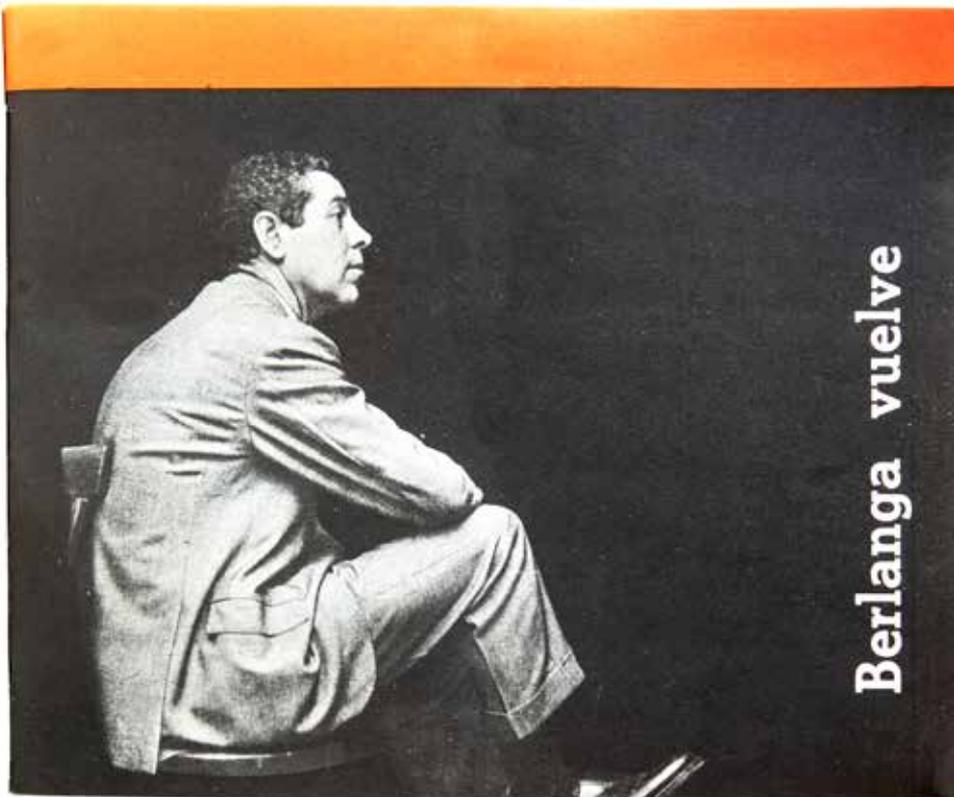
A Del Arco también le diría que solo se acierta una vez cada cinco años. La obra de Berlanga es también obra de esta “gestión” del tiempo, de los tiempos. O de la ausencia deliberada de esa gestión. En cualquier caso, de lo que transcurre, surge, fermenta en el ínterin y conduce al acierto quinquenal. Azar, pereza, meditación, prohibición. El exponente más claro de cómo el tiempo, en sus muchas variantes dilatorias, ha moldeado las empresas de Berlanga -y ha hecho depender su realización de los avatares personales, políticos y económicos- fue el proyecto de lo que él llamó “la película sobre la guerra civil”, objeto de sucesivas y diversas reescrituras -solo o en compañía de Azcona- a lo largo de cuatro décadas, hasta culminar en *La vaquilla* (1985). Logros como *La vaquilla*, en cambio, solo se producen cada cuarenta años. Comprendiendo el tránsito histórico. Porque, en paralelo a la temporalización personal y profesional de Berlanga, el tiempo, los tiempos de España y de los españoles han conformado en su corpus filmográfico, rebasando en esto el balance de cualquier otra filmografía paralela, un arco que pudiera parecer -sin serlo- pautado pero, de facto, síncrono del siglo XX; desde la España de 1918 de *Novio a la vista* hasta la *photo finish* de *París-Tombuctú*, en sí mismo un confín de cualquier constante vital. Pasando, casi sin excepción, por cada “episodio nacional” de los que nos han marcado el carácter, y viceversa. Esta secuencia “intrahistórica”, este haber total de Berlanga,

incomparable sumando lo mostrado y lo pensado, atiende España de una manera igualmente íntima y problemática. En su tipología, sustratos y monipodio. Y en este sentido, ninguna otra estampa generada por nuestra iconografía fílmica alcanza el rango emblemático de la vaquilla fámélica capeada por los dos bandos. Una síntesis que Berlanga intentó y reintentó a cada tranco del devenir español, entre la dictadura y la democracia. Al final, una res -y una res- que es un cadáver de (todo) el tiempo.

Volviendo la fotografía en cuestión, la de *Temas de cine*: a mí, particularmente, me recuerda a algunas tomas “robadas” a Charles Chaplin, de las que nos descubrieron Kevin Bronlow y David Gillis en su *Chaplin desconocido* (*Unknown Chaplin*, 1982). Un Chaplin completamente solo, íntimo, en el centro del set, abrazado al respaldo de una silla, mientras decidía la resolución de la secuencia. Su complicación y su finalidad. Berlanga -es bien sabido- admiraba su “barraca” junto a la de sus pares (Sennet, Keaton, Lloyd, Fatty y otros menos célebres) frente a la vía académica emprendida después por el espectáculo cinematográfico. Y es que, íntimamente, Berlanga admiraba su juego, «la agitación», «el encadenamiento continuo de las cosas»⁸: lo humano. Baste recordar los calificativos que le dedicaba a Sennet: dúctil, sensible, húmedo y galaico.

Como decía antes, no consta quién retrató a Berlanga durante la pausa de rodaje de *El verdugo*, pero sí sabemos que la fotografía que aparecía en la portada del *Film Ideal* de la “nueva entrevista” era de Ramón Masats, y la de la portada del *Film Ideal* con la “antigua entrevista” era de Oriol Maspons. Pertinentes fedatarios de sus facetas. La diversa composición de Berlanga

8 A Juan Cobos, 1963, p. 456.



Berlanga vuelve

**film
ideal**

n.º 75
madrid
12 pts.

con: imperio austro - húngaro
viejecitos
muerte
charanga

sin: pueblo
cohetes
sol
isbert

**el cine italiano en pié
de guerra**

San Sebastián cara al año 9

en ambas fotografías era también significativa. Por orden de aparición, la de Maspons, 1961, sobre fondo completamente negro, servía de marco a la tesis expresa de la entrevista, que llevaba por título “Berlanga vuelve con el imperio austro-húngaro y un humor más negro”, heraldo de una vuelta sobre una tela más solanesca. Este viraje verificado en *Plácido*, junto a la ausencia de los cinco años, fueron también observados por la revista *Nuestro cine*⁹ como -por el lado de los humores- un cambio del blanco al negro, que habría de propiciar el abandono del romanticismo tipo *Novio a la vista* para ingresar en un romanticismo crítico; y por el del tiempo transcurrido, una «circunstancia que lejos de ser anecdótica» había de considerarse «fundamental para enjuiciar su última obra». Y umbral de la siguiente. La de Masats, 1963, presentaba un Berlanga expansivo, abierto, alegre, doméstico y en color. Más identificado con su imagen extrovertida y mediterránea. Y un aparente mentís del Berlanga abstraído o aislado. Pero en realidad, documenta el otro extremo de un genio neumático, que transita entre estadios de vaciado y de inspiración.

La obra de Luis García Berlanga, en fin, trasciende su praxis como realizador. Rebase incluso las películas que consiguió rodar. Y que vimos. Es de los pocos no ya cineastas sino creadores que extienden -incrementándolo- el interés de su visión a un almacén de excedentes, cuya consulta resulta imprescindible para completar el panorama abarcado. Un suple-

La obra de Luis García Berlanga rebasa incluso las películas que consiguió rodar

mento que, de largo, supera en volumen lo llevado a la pantalla. No atribuyo a una casualidad que el *Temas de cine* que llevaba en portada al Berlanga aquí glosado estuviera dedicado monográficamente a “Las películas que no ha hecho Berlanga”; un volumen que cabe ampliar con posteriores ediciones de historias y guiones que nunca se filmaron, pero cuyo

pensamiento es constatable. Berlanga, pues, vale tanto lo que hizo como lo que pensó. Dejando en el hueco entre ambos estados -y este el tema mayor- un margen para la insatisfacción. Habrá que concluir, en definitiva, en lo que él

mismo solía insistir, como recordaba Cobos: el estar «mal preparado para este mundo del cine»¹⁰.

Lo arrastraba.

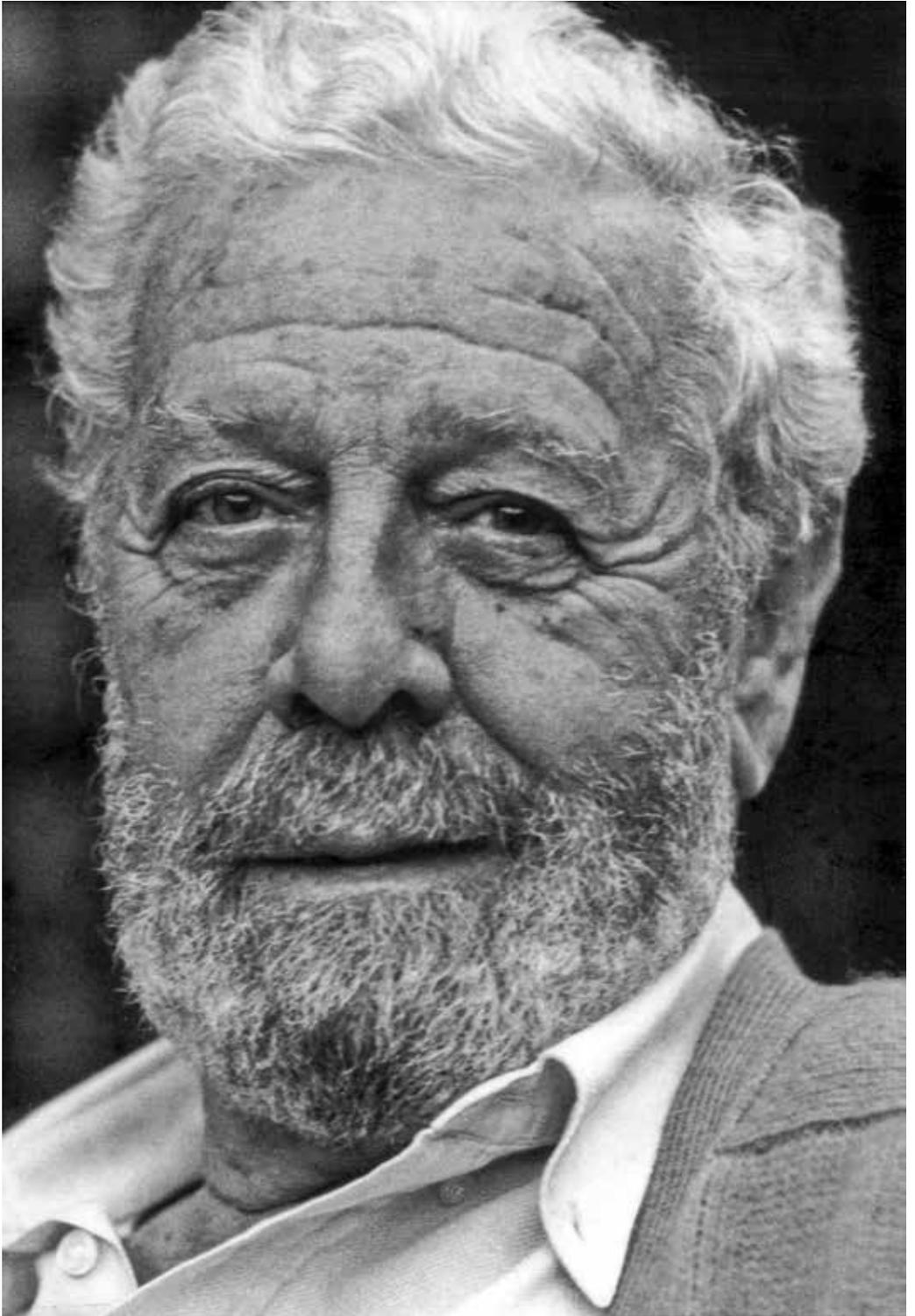
Bernardo Sánchez es escritor, Doctor en Filología Hispánica, guionista de cine y televisión y autor teatral. Premio Max en 2001 por la adaptación escénica de la película El verdugo.

9 N.º 5, de noviembre de 1961, pp. 47-51. En su “Sección crítica”, un coloquio entre Santiago San Miguel, Víctor Erice, César S. Fontenla y Jesús García de Dueñas.

10 Entrevista de 1961, p. 14.

APUNTES DE UNA VIDA INMORTAL

ANTONIO GÓMEZ RUFO



LUIS GARCÍA-BERLANGA MARTÍ nació el 12 de junio de 1921 en Valencia. Hijo de José y Amparo, era el menor de cuatro hermanos y no llegó a conocer a sus abuelos, aunque el paterno, Fidel García Berlanga, fue político hasta su temprana muerte, quizás envenenado mientras daba un mitin. Este suceso alteró la vida del padre de Luis porque, aunque era menor de edad, su partido decidió que se presentara en su lugar. Diputado entre 1914 y 1936, fue encarcelado por fundar Unión Republicana con Martínez Barrios e integrarse en el Frente Popular, y condenado a muerte hasta que la familia (también el propio Luis, yendo a la División Azul) consiguió que se le conmutara la pena por la de cárcel hasta 1952. Sus abuelos maternos, emigrados de Rubielos de Mora, abrieron Postres Martí, famosa pastelería de Valencia.

Su madre, mujer apocada y religiosa, autoritaria y rígida, influyó mucho en Luis, alumno jesuita hasta que fueron expulsados de España en 1931. Entonces asistió a clases impartidas en un colegio femenino y empezó para él una época enfebrecida, no solo física sino mentalmente. Mal estudiante, empezó la adolescencia con un primer enamoramiento, María Pilar Mariscal, la madre del pintor Mariscal, aunque su primer gran amor fue Rosario Mendoza. El niño solitario, traumatizado por el acné, se convirtió en un señorito juerguista con sus amigos José Luis Colina, Vicente Llosá, Joaquín Sapena, José María Amorós, los hermanos Ballester, Pepe Rodríguez Lapuente y José Martínez, un anarquista exiliado en París donde finalmente fundó la editorial Ruedo Ibérico. La mayoría pertenecía a Falange, pero Berlanga optó por el anarquismo libre, sin disciplinas, que era lo que le

gustaba. Al final de la guerra fue movilizado para la 40 División de Carabineros de Nieto.

Después de la División Azul vinieron sus estudios, sus poemas, sus colaboraciones con artículos de cine... Y el servicio militar. Y una publicación, *Perfil, revista de contornos*, que duró un par de números. Colaboró con la revista *Acción*, donde publicó su ‘Soneto de la pistol’a. En 1944, por fin, decidió que quería dedicarse al mundo del cine y viajó a Madrid para hacer un cursillo y para entrevistarse con los dueños de la productora valenciana CIFESA, los Casanova, a quienes iba a ver con una carta de recomendación de su tío Luis. Pero su timidez le impidió hacerlo.

Cuando en 1946 se inauguró la Escuela de Cine, en Madrid, se licenció en Dirección junto a alumnos como Bardem, Florentino Soria, Agustín Navarro, Gutiérrez Maesso... Al final de cada curso hacían una práctica: la de segundo la hizo con Bardem, Soria y Agustín Navarro, un cortometraje titulado *Paseo por una guerra antigua*; la de tercero, individual, fue *El circo*, un documental que documenta este espectáculo desde que se instala hasta que levanta la carpa. En blanco y negro, muda.

En 1949, al terminar la escuela, fundó con Paulino Garagorri, Cristóbal Márquez, José María Ramos y Bardem la productora Altamira, rodando *Esa pareja feliz* con Bardem. Luego vinieron *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y *Novio a la vista*.

Se casó con María Jesús en 1954, en una ceremonia peculiar que luego reprodujo en *El verdugo*. Dio clases de Montaje y de Dirección en la Escuela de Cine hasta que dimitió, justo antes de “Las conversaciones de Salamanca”,

Berlanga fue un hombre que creía compatible la supervivencia profesional con la posibilidad de mantener los ojos abiertos

un gran error histórico, según dijo siempre Berlanga, por representar el enterramiento definitivo de la infraestructura del cine en España. Disgustado con el resultado de *Calabuch* y *Los jueves, milagro*, coincidió con Rafael Azcona en el medimetraje *Se vende un tranvía* y juntos iniciaron una historia inigualable para el cine español.

En París rodó con gran comodidad *Tamaño natural*, gracias al productor Christian Ferri, y compartió cenas con Bertolucci, que rodaba *El último tango en París*. Se compró una muñeca y vivió con ella durante meses, en soledad.



En cambio, sus viajes a Moscú no carecieron de problemas. En una ocasión se olvidó del visado y de los dólares y, cuando llegó la fecha del viaje, fue a Barajas, sacó un billete vía París y aterrizó en Moscú. Al llegar le pidieron el visado y entonces fue cuando se dio cuenta de que no podía pasar. Afortunadamente apareció Stela Alenikova, que había ido a buscarle en nombre del festival, y lo solucionó. Pero en el hotel, sin visado, tampoco le hospedaban y tuvo que quedarse en el vestíbulo hasta que un cantante valenciano, Michel, de gran éxito en la Unión Soviética, le invitó a compartir su habitación. Lola Salvador le dejó dinero para sus gastos.

Y entonces vino lo peor. Se acabó el festival y fue al aeropuerto para regresar, pero cuando llegó a la aduana le pidieron el justificante de las divisas. Como la entrada en el país la había arreglado Alenikova, no había declarado ningún dinero, y eso era gravísimo porque significaba tráfico con divisas. Le apartaron del grupo y, nerviosísimo a pesar de que no le habían pedido que abriera la maleta, pidió permiso para hacerlo por si encontraba algún papel que enseñar. Pero no se acordó de que llevaba unas latas de caviar, lo cual estaba penado; y sobre todo olvidó que llevaba un libro de Jacquard de Belle-roche, un libro pornográfico

que en la portada tenía un dibujo de una mujer sádica desnuda sosteniendo una enorme bandera nazi. Eso fue lo primero que apareció al abrir la maleta: un desnudo con una bandera nazi. Los policías, estupefactos, llamaron a su jefe y este, que chapurreaba el francés, le ordenó que fuera con él. Berlanga le siguió aterrizado, entraron en un despacho, cerró la puerta y dijo: “Yo... es que... estoy aprendiendo francés. He visto que usted lleva ese libro...”. El hombre se había dado cuenta de que se trataba de un libro pornográfico, pero no hizo ninguna referencia a ello. Muy tímidamente siguió diciéndole: “usted sabe lo difícil que es encontrar textos franceses para practicar. Si usted pudiese regalármelo para continuar mis estudios...”. Berlanga, claro está, le dijo que podía quedarse con todos los libros, que era un placer regalárselos. Y allí se acabó todo. Lo pasional une a las personas, decía Luis.

En donde no tuvo problemas fue en Los Ángeles, cuando fue a Hollywood en busca de un Oscar, nominado por *Plácido*. Allí esperaba un ceremonial deslumbrante: a pie de pista, dos señoritas esperando para recibirle y acompañarle, Jane Mansfield y Angie Dickinson, con ramos de flores; después, en coche, al hotel; y más tarde a cócteles, a recepciones... Allí estaban los grandes directores de Hollywood: King Vidor, William Wyler, Billy Wilder... Frank Capra le hablaba; Zinnemann le halagaba. “Es imposible, no me puedo creer ese presupuesto, solo la es-



cena del reparto de premios, con aquellos extras, no es posible, no es posible...”.

Luego, *El verdugo*, *La boutique*, en Argentina, *Tamaño natural*, en París... Hasta el 20 de noviembre de 1975, cuando murió Franco. Luis conocía la trascendencia y todo lo que esperaba era poder hacer las cosas que le gustaban, desde los deseos estéticos y profesionales hasta los más íntimos. Pero no le inquietó, todo lo contrario del 23-F, el intento de golpe de Estado de 1981. Estaba rodando *Patrimonio nacional* y cortó el trabajo, subió al coche y pasó a recoger a su mujer. Por las calles no vio nada extraño: los bares estaban abiertos y la gente se encontraba en ellos, como siempre. Tuvo una sensación de desasosiego porque, después, en el trayecto a casa, no había policías. Berlanga lo recordaba como un absoluto vacío de poder.

Su llegada a la presidencia de la Filmoteca se produjo nada más terminar *La escopeta nacional*, en 1978. Sus tareas, representativas y simbólicas por las que apenas cobraba, terminaron apasionándole, aunque al principio solo obtuvo frustraciones. Intentó la creación de un Centro Nacional de la Cinematografía, inició la recuperación de los archivos del NO-DO, propuso crear un Museo del Cine (reunió muchas piezas valiosas), propuso hacer una exposición sobre el centenario del cine... Quedando todo en frustraciones. El cine Doré, en cambio, fue su proyecto logrado.

Nacional III, *La vaquilla*, *Moros y cristianos*, *Todos a la cárcel*, *Blasco Ibáñez* y *París-Tombuctú* fueron sus últimas películas antes de acabar el siglo XX. Ya en el XXI, rodó el cortometraje *El sueño de la maestra* (2002), que codirigió con Guillermo García Ramos.

Berlanga fundó y presidió la Academia del Cine, impulsó el Salón Erótico, dirigió la colección literaria *La sonrisa vertical*, consiguió poner en marcha la Ciudad de la Luz en Alicante... fue un hombre que creía compatible la supervivencia profesional con la posibilidad de mantener los ojos abiertos. Y paralelamente conseguir alcanzar la libertad, la ausencia de compromisos. Las cosas que le hicieron desgraciado fueron dos: las responsabilidades y las decisiones. Me dijo un día que era un hombre totalmente insatisfecho, que consideraba la vida que había llevado como algo preparatorio para un objetivo que creía que iba a conseguir, pero que nunca consiguió. Siempre había un momento en el que pensaba que iba a lograr sus deseos, pero nunca fue así, como en su cine, como su famoso “arco berlanguiano”.

En su vida, emotiva y pasional, no sintió odio por nada ni por nadie. Hay gente que piensa que era vulnerable y tierno, y otros que era malicioso y retorcido. Pero la verdad es que era cariñoso, porque sus respuestas inmediatas eran tiernas. Y él era hombre de respuestas inmediatas.

Premio Príncipe de Asturias, Nacional de Cinematografía, académico de Bellas Artes, doctor honoris causa por la Universidad Complutense... En el fondo no le gustaban los galardones, porque decía que le sonaban a esquela. Y él, el gran supersticioso Berlanga, lo que quería era vivir, vivir siempre,



eternamente. El destino, caprichoso, hizo que muriese en la madrugada de un martes y trece.

Durante los años 2005 y 2006, empezó a producirse un hecho que le irritó sobremanera: la pérdida de la memoria. Llegó a decir que la censura de Franco no era nada en comparación con esa pérdida, la más terrible de las censuras. En el verano del 2006, mientras preparaba la agenda del otoño, sufrió la rotura de la prótesis de titanio que le había sido implantada en 1999. Fue operado en agosto, pero todo se complicó: otra rotura de cadera, esta vez la izquierda, y de nuevo al quirófano. Hasta que el primer día del año 2007 sufrió una infección de vesícula. Su lucidez empezó a atravesar periodos preocupantes, lagunas frecuentes.

Una neumonía se presentó, con el consiguiente agravamiento de su estado, y volvió a ser ingresado. En los últimos dos años no salió de casa. Solo lo hizo el 26 de mayo de 2008 (en silla de ruedas) para acudir al Instituto Cervantes a depositar su “legado” en una caja fuerte.

La memoria, poco a poco, fue abandonándole hasta que desapareció.

En el año 2009 se celebraron homenajes por toda España. La ciudad de la luz, el llamado Congreso Berlanga... La XXX Mostra de Valencia estrenó una película documental dirigida por García Sánchez, *Por la gracia de Luis*; se inauguró la Sala Berlanga en el madrileño Cine California, de la SGAE. Durante la Mostra valenciana, la ciudad cambió los nombres de sus calles por títulos de sus películas. También se plantó un *ninot* que se conserva en el Museo del Ninot. RENFE emitió en los trayectos que llegaban o salían de Valencia películas de Berlanga.

Salió de casa por última vez el 19 de mayo de 2009 para la inauguración de la Sala Berlanga. Acudió en silla de ruedas, acompañado por su familia. Allí, rodeado de directores, actores, amigos y medios de comunicación, se emocionó, no supo articular palabra y terminó despidiéndose con el cine puesto en pie, ovacionándolo.

La tarde del lunes 12 de noviembre le vi como siempre, en su ausencia, igual que todos los lunes en que lo visitaba. Luego cenó, con apetito, una tortilla. Y fue a dormir.

Hasta la madrugada del 13 de noviembre del 2010. Exactamente hasta las cinco de la madrugada cuando tranquilamente dejó de respirar en su casa de Somosaguas, en Madrid. Murió sin estruendo, en contraposición al revuelo nacional que su desenlace produjo desde que se conoció la noticia.

Antonio Gómez Rufo es escritor y guionista. Autor de las biografías Berlanga, contra el poder y la gloria (1990) y Berlanga: Confidencias de un cineasta, y coautor de los guiones de París-Tombuctú y la serie Blasco Ibáñez.

El juego de Berlanga

Sol Carnicero

PUES sí, parece ser que de los que todavía respiramos soy la persona que más ha trabajado con Berlanga. Y ya que me pedís que cuente mi versión, os la voy a contar. Trabajar con Berlanga era un *tour de force* y, al mismo tiempo, el mayor divertimento jamás imaginado.

Mi primer trabajo con Berlanga no fue hacer una película, sino contribuir a que se escribiera un guion. Estamos en otoño de 1975. Yo venía de un estimulante trabajo con Ibáñez Serrador en Televisión Española, después de una frustrada "apertura" que se quedó en agua de borrajas, y Chicho se largó a los Mares del Sur dejándome a mí compuesta y sin trabajo, después de haber hecho un corte de manga a mi continuidad en la santa casa. Mis contactos me dieron la oportunidad de ocupar un puesto suculento en una empresa naciente al paio de la también previsible nueva forma de hacer política: Ageurop, se llamaba. Después de estar allí unos meses sin entender nada de lo que se tejía, también dimití. Con este bagaje aterricé, gracias a Lola Salvador, en la oficina de producción de Alfredo Matas, donde durante algún tiempo hice un poco de todo y a mucha honra, porque por allí pasaba y se cocía lo más representativo del cine patrio.

Así conocí a Berlanga... y lo primero que me propusieron fue que me encerrase con Luis y con Perico Beltrán hasta que estos dos monstruos escribiesen un guion sobre lo que estaba aconteciendo en este país. Repito: otoño de 1975. Mi labor consistía en hacer que Luis y Perico diesen forma a una idea que se traían entre manos: la descomposición de un personaje carismático. Tenía que conseguir que Perico y Luis se centrasen en la narración, tomar notas de todo lo que proponían, obligarles a que lo expresasen en los consabidos términos cinematográficos:

secuencias, exteriores, día, noche, personajes, localización... transcribir todo eso y reportar al productor un mínimo de tres páginas por día.

A Perico Beltrán había que pagarle cinco mil pesetas en metálico al acabar cada jornada si se había cumplido el plan. Si no, nada. El contrato de Berlanga lo gestionaba directamente el productor, que ya había hecho dos películas con él: *Plácido* y *Tamaño natural*. Desde esta última estaban intentando repetir, pero no había cuajado nada. Yo me embarqué, con la innata irresponsabilidad de mi veintena, en esta tarea. Durante el tiempo que duró el compromiso, fui asimilando lo que iba a ser, a partir de entonces, trabajar con Berlanga.

El desguace, así se llamaba la historia que pergeñaban Luis y Perico, y que se acabó un poco después de que "las heces en forma de melena" dieran al traste con el personaje en el que se inspiraba la acción. El guion no vio nunca la luz, porque a alguien debió de parecerle poco oportuno o políticamente incorrecto. Pero mientras tanto, aprendí a escuchar, a fascinarme con la fantasía, le gracia, el cinismo y la sabiduría de los grandes, y a intentar superarme canalizando todo aquello, para no defraudar a quien me había confiado esa insigne labor.

Mientras todos nos esforzábamos, también nos reíamos y elucubrábamos. A Luis le gustaba picarme. Luego comprendí que esa era su forma de sacar el mayor partido de sus colaboradores: tenerlos siempre en estado de alarma. Pasaban muchas cosas en este país por aquellas fechas y yo tenía cierto nivel de información privilegiada, gracias a mi anterior trabajo en Ageurop, así que adelanté la fecha en que dimitiría Arias Navarro.

Aquello a Luis le fastidió porque no podía comprender que el *scoop* fuera de mi cosecha... Y no

Luis García Berlanga, Sol Carnicero y Amparo Soler Leal en el rodaje de *Patrimonio nacional*.
COLECCIÓN SOL CARNICERO.



paró hasta poner sobre la mesa el nombre del nuevo presidente. "Será Adolfo Suárez". Inimaginable, no cumplía los requisitos. Pero sí, acertó.

Así seguimos trabajando muchos años, muchas películas y muchos proyectos. Esa era la fórmula de Luis: conseguir que todos sus colaboradores nos involucráramos en un juego participativo, hacernos sentir necesarios, como si nuestras aportaciones fuesen fundamentales. Así conseguí que el Doré, el cine de mis sesiones dobles de la infancia, se convirtiera en sede de Filmoteca, así empezamos a imaginar una inexistente Academia de Cine que pronto tomó forma... Y todo esto, como decía al

principio, en un *tour de force* sin horarios, sin principio ni final. Siempre había que estar despierto, porque en cualquier momento podía surgir un tema que necesitara respuesta inmediata. Y todos queríamos jugar, ser los primeros en encontrar la solución. Así se trabajaba con Berlanga.

Sol Carnicero es directora de producción. Trabajó en la trilogía nacional y en La vaquilla.

Alfredo Mayo

El dólar *de Berlanga*

Es difícil expresar todo lo bueno de la relación personal y profesional que tuve con una de las grandes figuras del cine europeo. Berlanga planteó nuestra relación desde el primer momento dando protagonismo a mi trabajo, y consiguió que la entrega por mi parte fuera total.

Era capaz de lograr que las prestaciones de todos los colaboradores, actores y técnicos fueran hacia su propuesta cinematográfica, hasta en los menores matices. Todos estábamos convencidos de que, cada día en el rodaje, nuestras prestaciones estaban perfectamente realizadas. Pero también, de que al día siguiente teníamos que dar más.

Lo conseguía con una gran naturalidad y tacto, sabía ponernos en marcha con su sola presencia. Siempre buscaba que hubiera cercanía, no marcaba distancia con nadie, aunque él siempre era el Director, en mayúscula.

Ofrecía un dólar por una idea. Aunque que era algo simbólico, todos hacíamos propuestas, y muchas de ellas se quedaban en las películas. Aprendí a ofertar ideas en mis trabajos gracias a Berlanga.

Siempre he pensado que el compromiso con el plano secuencia era para evitar lo que Luis llamaba la falsedad del montaje. Pero visto ahora, creo que era para dar forma y continuidad a las secuencias desde su interior, sin perjuicio del ritmo. Algo que en ninguna de sus películas decae.

En lo personal, me enorgullece decir que Luis siempre me trató con cercanía, y que él y su familia nos trataron tanto a mí y a los míos como si fuéramos parte. Luis fue un gran amigo que añadió mucho a mi trayectoria personal y profesional.

Agradezco a la Academia el poder expresar mis sentimientos.

Alfredo Mayo es director de fotografía. Trabajó en Patrimonio nacional y Nacional III.

José Luis Escolar

El estilo de Luis

ERA 1982, en la Gran Vía madrileña, estaba la oficina de producción de *Nacional III*. Nada más entrar se respiraba una atmósfera de actividad, tensión y dinamismo, que hacía elevar los niveles de adrenalina de un joven que intentaba encontrar su sitio en la industria cinematográfica española de aquella convulsa época.

Luis García Berlanga estaba sentado en unos sofás, junto a lo que había sido la chimenea de la biblioteca de esa casa convertida en oficina de producción. Junto a él, Alfredo Matas, el productor; José Manuel M. Herrero, el director de producción; Miguel Gil, el primer ayudante de dirección y Carlos Suárez, director de fotografía.

Luis transmitía a sus colaboradores, con un discurso muy suyo, lo que quería y cómo lo quería. Tuve la suerte de asistir a muchas de estas reuniones que Luis hacía parecer informales pero que eran en realidad un tratado compilado de dirección cinematográfica. Luis poseía ese don que solo unos pocos privilegiados tienen: estilo. Único e intransferible. Una forma de hacer cine personal, distintiva, que le salía sin esfuerzo aparente. Solo aparente, porque estaba basado en un riguroso trabajo con el guionista, en este caso Rafael Azcona. En una meticulosa concepción de cada secuencia, de cada puesta en escena, sin perder nunca el rumbo al que quería hacer llegar la historia que estaba contando. En una concreta selección y posterior dirección de sus repartos. En una confianza y complicidad con todos sus colaboradores. Pero todo lo hacía de una forma tan natural que parecía no ser consciente.

José Luis Escolar fue ayudante de dirección en Nacional III.

Pegada al maestro

Yuyi Beringola

TRABAJAR junto a Luis García Berlanga en *La vaquilla* supuso una de las aventuras profesionales más importantes de mi carrera y, a la vez, una experiencia personal enriquecedora y muy valiosa. Recuerdo con amor y devoción, aún hoy, cada minuto de cada día de aquel rodaje.



Luis García Berlanga y Yuyi Beringola durante el rodaje de *La vaquilla*.

Hoy, las scripts nos colocamos los cascos de sonido y nos sentamos frente al monitor de vídeo para escuchar y ver a los actores. Entonces no había ni una cosa ni la otra: el director y yo nos colocábamos cerca de la cámara para escuchar los diálogos e imaginar el cuadro, plano a plano.

Luis lo quería todo en un plano secuencia. Siempre. No quería esperar a terminar la película para verla, y montaba coreografías que a media mañana aún parecían imposibles. Dirigía a los actores, enriquecía el lenguaje con movimientos de grúa, añadía texto sobre la marcha si hacía falta... Asistir a aquello era una gozada. Al final de la jornada, que comenzaba a las ocho de la mañana y terminaba a las tres, rodábamos todas las páginas previstas en un solo plano. Luis y yo, pegaditos uno al otro, teníamos que esforzarnos por seguir a la cámara durante el baile que él había puesto en pie en unas horas y que, de forma mágica, se convertía en la película que había imaginado delante de nuestros maravillados ojos.

Nunca sabré si nuestra tarea profesional apasionante generó el buen ambiente que reinó entre el equipo –gente maravillosa toda– durante el rodaje en *Sos del Rey Católico* o fue al revés, pero fuimos todos uno. El rato que no trabajábamos seguíamos haciendo piña, quedando para cenar, saliendo a comprar juntos, haciendo excursiones los fines de semana. Incluso persiguiendo a la protagonista, que se escapó... No era la primera ni la última actriz que protagonizaba una ‘espantá’ en mitad de un rodaje; pero ésta tenía cuernos y pesaba más de 200 kilos, por lo que hizo falta la intervención eficaz del equipo de efectos especiales capitaneado por Reyes Abades.

Otro día, Luis mostró paciencia infinita durante un fin de semana en Pamplona. Me había acompañado a una zapatería donde yo me encapriché con unos zapatos rojos que, después de mucho probarme, terminé no comprando.

El genio profesional, la personalidad irrepetible de Luis y su calidad humana hicieron de aquellas doce semanas uno de los regalos más perdurables de mi carrera. Aún me lo recuerdan los amigos con los que compartí la fortuna de vivirlas. Pero también me lo recuerdan los zapatitos rojos, que aún conservo aunque ya no me pongo. No llegué a decidirme a comprarlos. Luis los compró a mis espaldas y me los regaló.

Yuyi Beringola fue script en La vaquilla.



Foto: Alberto Ortega.

MÓNICA RANDALL

**“En estos tiempos,
Luis hubiera hecho
maravillas, cosas
demoledoras”**

La actriz catalana interpretó *La escopeta nacional* y participó en *Todos a la cárcel*

CHUSA L. MONJAS

ES una de las actrices que se reconocen como parte del imaginario de Luis García Berlanga. Mónica Randall mira hacia atrás y solo tiene buenos recuerdos del cineasta valenciano, a cuyas órdenes interpretó una de las mejores comedias de nuestra cinematografía: *La escopeta nacional*. La secretaria y amante del empresario catalán Jaume Canivel (interpretado por José Sazatornil, 'Saza') fue el personaje que le encomendó Berlanga en la primera entrega de la trilogía de la familia Leguineche, y que le permitió "expresar mi vis cómica. Me sorprendió la libertad que me dio para inventarme frases graciosas. Profesionalmente, es lo más importante que me ha pasado", admite la intérprete, que también formó parte del reparto de *Todos a la cárcel*, "pero aquí el papel fue muy pequeño", apunta.

Tirando siempre de su fino sentido del humor, Randall, que ha participado en clásicos de nuestro cine como *Mi querida señorita*, *Cría cuervos*, *Retrato de familia* y *Mi general*, se siente parte de la familia Berlanga - "tengo una foto preciosa, muy tierna de Luis en el rodaje de *La escopeta...* que le voy a dar a su hijo José Luis"- y habla con devoción del maestro valenciano. "Cuando pienso en él, lo primero que me viene a la mente es el amigo, conozco a su familia desde hace muchos años. Me acuerdo mucho del verano que pasé en su casa de Oropesa del Mar, cuando Luis y yo íbamos por la tarde a coger espárragos silvestres al campo".

¿Quién era Luis García Berlanga?

Un personaje. Un hombre absolutamente encantador, sumamente inteligente y con mucho sentido del humor.

Yo creo que era muy tímido y, a veces, esa timidez le hacía apretar un poco las tuercas, como reírse un poco de la gente para que no se le notara. En ocasiones hacía bromas para hacerse el duro, pero era muy sensible.

De una secuencia de *La escopeta...* hicimos veintitantas tomas, y en una de ellas -en la que yo estaba de espaldas a la cámara y me volví-, Luis dijo: es la peor toma de mi vida, la peor toma de mi vida. Pero lo dijo muerto de risa. Otro día, en el rodaje, me comentó que me había contratado porque era graciosa, aunque parece que no lo parezco, y que estaba sosísima en la película. No me aportas nada, y yo quiero que me escribas el guion, me propuso. ¡Con el talento que tenían él y Rafael Azcona! Pero, claro, me lo decía en broma.

En el rodaje, ¿les dejaba libres?

Cuando Luis elegía a un intérprete sabía muy bien lo que le podía dar. A mí me exigía mucho, me pedía que me inventara frases, palabras, cosa que hice; que añadiera tonos de voz, formas de decir las cosas.

Las famosas 'morcillas'.

Sí, las metía porque él exigía que lo hiciéramos.

¿Se ha encontrado con muchos cineastas que le dieran esa autonomía?

Exigir que te inventaras cosas solo lo hacía Luis. Cuanto más talento tiene un director, más te permite que le ofrezcas cosas, que des ideas.

Carlos Saura [a sus órdenes hizo *Cría cuervos*] es un director que también

escucha, es receptivo. Los directores que no tienen tanto talento no te permiten que improvises, mientras que los que sí lo tienen no solo te lo permiten, sino que piden tu colaboración de alguna manera.

El principio

¿Qué supuso *La escopeta nacional* en su larga carrera?

Ha sido el trabajo más estimulante que he hecho. Luis me dio la oportunidad de hacer un papel con sentido del humor. Se me ha encasillado por la apariencia física, siempre me han llamado para hacer de mujer elegante, sofisticada, con carácter, y estoy hasta las narices de eso. Tener buena pinta debería ser algo a favor, pero a mí me ha perjudicado. Luis tuvo el suficiente talento, ¡le sobraba!, para pensar que, además, tenía sentido del humor y podía ser graciosa. Esa oportunidad solo me la ha dado Luis y Pedro Masó, con el que hice *El divorcio que viene*, con Pepe Sacristán, José Luis López Vázquez y Amparo Soler Leal, donde también tenía un personaje gracioso, no como el de *La escopeta...*, pero era una comedia en la que el físico no importaba.

He rechazado muchas cosas, algunas muy importantes, porque me aburre hacer siempre lo mismo. Y esto lo he llevado siempre muy mal, tanto que, aunque me da mucha pena, me ha hecho apartarme de la profesión.

Una extensa trayectoria en cine, teatro y televisión, y ¿solo ha interpretado dos papeles cómicos?

Así es. Creo que es un gran error, me ha dolido mucho.

Volvamos a *La escopeta nacional*, donde estaba muy bien rodeada: Luis Escobar, López Vázquez, Amparo Soler Leal, José Sazatornil, Antonio Ferrandis, Luis Ciges, Agustín González...

Cada día de rodaje era una demostración de ingenio. Me divertí tanto... Ese rodaje fue un chollo, teníamos que haber pagado por estar ahí. Los encuentros con Luis Escobar, que siempre estaba haciendo bromas; Agustín, que era graciosísimo, siempre acababa cantando flamenco y tocando la guitarra. Saza era muy serio, muy formal en su vida privada, y en pantalla era tan gracioso porque era un gran actor, lo hacía todo bien.

Se considera a Berlanga como uno de los mejores directores de actores.

Luis nos quería mucho, se ocupaba de intuir cómo éramos. Decía que tenía

“Cada día de rodaje era una demostración de ingenio. Teníamos que haber pagado por estar ahí”

que extraer de nosotros lo bueno que teníamos y lo conseguía. A mí me sacó lo mejor que tenía, pero era así con todos los intérpretes, a los que exigía lo que sabía que le podíamos dar. No se equivocaba cuando elegía los repartos.

¿Se han perdido los repartos corales que tanto le gustaban a Berlanga?

Hay que tener mucho talento para elegir y luego para dirigir, y que cada uno esté en su sitio y todos den lo que tienen que dar al personaje. Tienes que verlos a todos con una doble mirada, individual y colectivamente. Este actor es así y le voy a juntar con todos estos y me van a dar esto. Esto es muy difícil de hacer, prueba de ello es que no se hace.

Ha formado parte de una película...

Que es parte de la historia de España, no es una película más. Fuimos visionarios de lo que luego ha pasado de una manera exagerada. No quiero pensar lo que podría estar haciendo Luis en estos tiempos, hubiera hecho maravillas, cosas demoledoras, hubiera destrozado como destrozó. *La escopeta...* fue el principio, fue una intuición.

¿Qué pensó cuando leyó el guion?

Que era una idea excelente y que nos íbamos a divertir mucho.

Incomparable

¿Siente nostalgia de Luis García Berlanga?

Muchísima. Y una enorme tristeza por no poder seguir haciendo películas con Luis. Me hubiera encantado hacer muchas películas con él, estoy segura que hubiera sacado muchísimas más cosas de mí.

¿Cree que Berlanga ocupa el lugar que merece en la cinematografía mundial?

No. Sostengo la teoría que, si hubiese sido un judío perseguido por los nazis que se hubiera tenido que ir a Hollywood, tendría varios oscars, como Billy Wilder.

Siendo como él era, la España franquista ha sido nefasta para su desarrollo internacional, para que sus películas se conocieran.

Entre otras muchas cosas, el cine de Berlanga sabía cómo hacer que la gente pasara un buen rato.

En España se hacen buenas comedias, hemos mejorado muchísimo, pero si las comparamos con la de Luis... nada que ver. Es que Luis es incomparable, lo suyo era puro talento. *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y *Plácido* son de una inteligencia y un ingenio muy difíciles de tener.

El término berlanguiano ya forma parte del diccionario de la RAE.

Me llevé una gran alegría con la noticia. Me parece justo. La pena es que él no lo ha visto. Afortunadamente lo ha visto María Jesús, su viuda.

2021 es el Año Berlanga.

España le debe un homenaje. Luis era un genio. No todos los países, por muy buen cine que han hecho y hacen, tienen un personaje de la importancia de Luis. Nosotros lo hemos tenido y, por fin, se le puede dar la importancia que merece.



José Sacristán

Un privilegio

¿QUÉ puedo yo añadir a cuanto se ha escrito sobre la vida y la obra de Luis García Berlanga? Poca cosa. La que evocan estas fotos, por ejemplo. El tiempo de privilegio en el que le conocí, trabajé con él, estuve con él. Hablamos de las películas, las señoras, las señoritas, la soledad, la piedad, la necedad, la curiosidad, la amistad, la gente cabal, la otra gente... Hablamos.

Recuerdo su sonrisa cuando, después de caer al Sena con la compañera ultrajada, a punto de morir ahogado -llegó Manolito Alexandre con su recién pintada "Aurora" y le salvó la vida-, le dije que, a mi parecer, se estaba vengando de tanta brutalidad y tanto desprecio sacudiendo al personal a carcajada limpia, con personajes tan conocidos como poco queridos. Puede ser, dijo. Y como digo, sonrió.

Con más o menos piedad, la mirada de Luis García Berlanga sigue y seguirá siendo única, formidable, lúcida, genial. La de uno de los más grandes.

Doy repetidas gracias por haberle conocido a él y a Marisol, al señor Matas y a José Luis Borau, que me acompañan en la evocación.

**La mirada de
Berlanga sigue
y seguirá siendo
única**



José Sacristán, José Luis Borau y Luis García Berlanga durante el rodaje de Todos a la cárcel.

Javier Gurruchaga

¡Tengo miedo, Mr. Berlanga!

EL tiempo se nos escapa a velocidad de vértigo. ¿Quién diría que ya van a cumplirse los 100 años desde el nacimiento de ese gran maestro llamado Luis García Berlanga?

Cien años de un hombre que nos ha conducido con su cine, nos ha acompañado y divertido durante tantos y tantos años, en los que hemos vivido, reído y soñado con él. En mi caso particular, diría incluso que hasta he soñado con trabajar con él. ¡Cuántas veces habré coincidido con él en algún debate, en programas de televisión o de radio, y hablábamos de la idea de trabajar juntos un día! Yo le contaba lo mucho que admiraba todas sus películas desde niño, desde adolescente. Desde aquellas primeras comedias neorrealistas, pero también tan españolas, como *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Novio a la vista*, *Los jueves, milagro*, *Cala-buch*, o su segunda etapa ya trabajando codo a codo con Rafael Azcona, donde aquel ternurismo del principio se convierte en feroz humor negro en *Plácido* o *El verdugo*.

Y sobre todo me encantó a partir de *Tamaño natural* y la extraordinaria historia de Piccoli y su muñeca; y más tarde, cuando decide trabajar mucho más la comedia con ese fresco popular que forma la trilogía sobre la transición que fueron *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*. Y posteriormente *La vaquilla* y *Todos a la cárcel*, que forman parte ya de nuestra vida.

Películas, todas ellas, en las que Berlanga que era un verdadero y auténtico retratista de paisajes

y personajes; donde dibujaba las líneas maestras de esa España que pudiera ser la de Goya y los Borbones, de Gutiérrez Solana y Buñuel, esa gran y surrealista opereta que nos definía entonces y de algún modo nos sigue definiendo hoy mismo.

Recuerdo que, cuando nos veíamos, hablábamos mucho de nuestros gustos comunes. Muy especialmente, a los dos nos fascinaban los artistas fetichistas. Hablábamos de nuestra obsesión común por Helmut Newton, con sus fotografías repletas de glamour y seducción, con aquellos desnudos de cuero y zapatos con tacones de aguja. Alguna vez intercambiábamos vídeos y libros de fotos.

Pero el caso es que, muy a mi pesar, nunca terminábamos de coincidir hasta que un día, en 1998, sonó el teléfono y no sé si alguno de sus hijos, Jorge o José Luis, o mi representante me dieron la mejor noticia de mi vida.

Se hacía realidad por fin uno de mis grandes sueños de siempre: trabajar en una de las películas de Luis García Berlanga. De pronto, aquello que me decían muchos amigos de que "tú eres muy berlanguiano", "pertenece al mundo de Berlanga", cuando escuchaban canciones como "Muñeca hinchable", "Viaje con nosotros" o

"Ellos las prefieren gordas", se iba a convertir en más realidad que nunca. Luis quería que yo interpretase a Gabino Puchades en *París-Tombuctú*, una película que con guion del propio Berlanga y de su hijo Jorge, que contaba la historia de un famoso cirujano, al borde del suicidio debido a su impotencia sexual, y que cuando está ya a punto de arrojar por la ventana ve a un ciclista con un cartel en el que pone París-Tumbuctú, y decide

**Siempre me decían
"pertenece al
mundo de Berlanga",
y se hizo realidad**



Berlanga y Javier Gurruchaga en el rodaje de *París-Tombuctú*.

comprarle la bicicleta y emprender él mismo ese viaje dejando atrás su propio pasado.

Para colmo, y como guinda del pastel, se había decidido rodar algunas escenas de la propia película en mi casa, pues la habían encontrado ideal para utilizarla como estudio de Gabino Puchades, uno de sus alter ego en la película, hermano de Concha Velasco y Amparo Soler Leal, y que encarnaba a un artista un poco bohemio, un diseñador maravilloso con estudio en Peñíscola. Don Luis se había enamorado de mi piso porque en él veía amontonados una importante cantidad de fetiches y objetos que a los dos nos encantaban: muñecos, muñecas, piernas, cabezas parlantes, libros, curiosidades...

Además de Amparo y Concha, yo estaba contentísimo porque también tenía como compañero una vez más a Juan Diego y al mismísimo Michel Piccoli, que en este universo de los fetiches era lo

más, como los zapatos de Manolo Blahnik, el propio Helmut Newton, el maestro de los fetichismos Pierre Molinier, los autómatas de los cuentos de Hoffmann... En fin, todos estaban ahí de alguna forma, juntos en esta película muy coral, como todas las de Berlanga, con sus famosos planos secuencia, una película de orquesta. No me lo podía ni creer.

Encima, para terminar, en esta película –que fue su último largometraje–, Berlanga nos gritaba a todos en ese enorme letrero que aparecía al final: "Tengo miedo". (Curiosamente, coincidiendo en el tiempo con ese grito de "¡Help!" del maestro Woody Allen en su gran película fin de milenio *Celebrity*). Qué sabio y qué premonitorio del siglo XXI tan lleno de pandemias y soledades. Qué desesperación.

¡Tengo miedo, Mr. Berlanga!.

Luisa Martín

Trabajar con Berlanga

EL *sueño de la maestra* fue un proyecto que se había quedado en suspenso desde el rodaje de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, y que para su director, Don Luis García Berlanga, era fundamental dar un sentido. Había que hablar de la pena de muerte en todas sus formas.

Era jueves y yo estaba embarazada de seis meses y medio. Recibí una llamada en la que me decían que Berlanga iba a rodar un cortometraje y quería que yo lo interpretara. El corazón me latió muy fuerte y, al preguntar cuando sería, me dijeron que ese mismo domingo. Con gran decepción, confesé mi estado y terminó la conversación.

Al cabo de media hora, volvió a sonar el teléfono. "A Don Luis no le importa como estés, quiere que lo hagas tú. Si lo quieres hacer, te mando el texto ahora mismo ¿tienes fax?". Tenía fax, y la sensación de estar envuelta en una aventura apasionante.

Me enviaron el texto, me dijeron que debería ser cantado con el soniquete de la tabla de multiplicar. Lo aprendí. Y el domingo, a las ocho de la mañana, estaba en un instituto San Isidro (si no recuerdo mal) para rodar con Berlanga... El sueño de cualquier actriz.

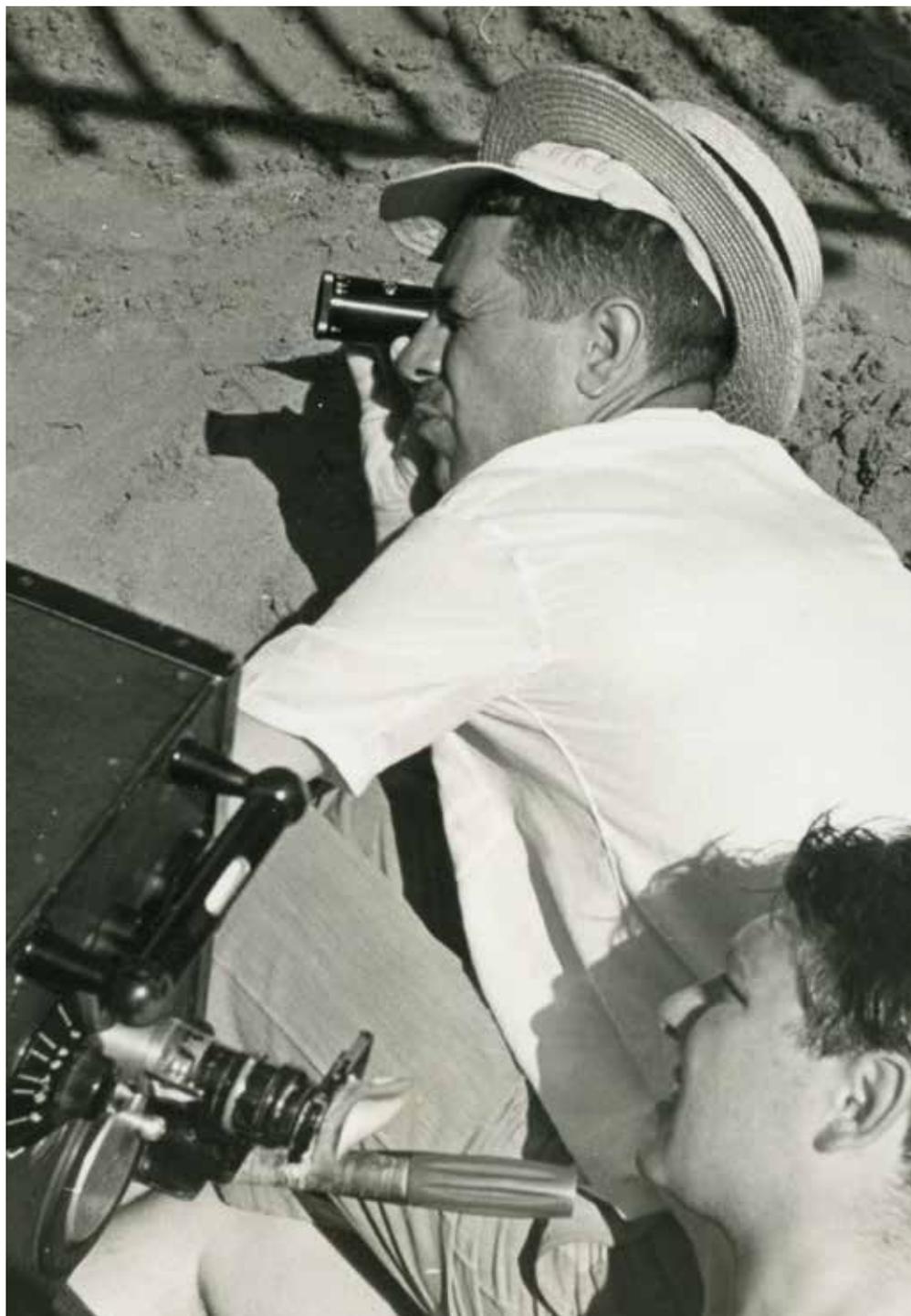
Mientras me maquillaban, me comunicaron que Don Luis no estaba conforme con el texto, que lo iban a cambiar. Después de unas cuantas horas de debate, me entregaron lo que debía decir. Ya era mediodía y había que rodar, así que el ayudante de dirección se acercó a mí: "Luisa, vamos a hacer un ensayo y el señor Berlanga te marcará los movimientos. Lo vamos a hacer con *steady*".

En efecto, el señor Berlanga me marcó los movimientos, y desde el combo oí que me preguntaba: "¿podrías esconder un poco esa tripa?". "Haré lo que pueda, pero no le garantizo que pueda disimularla mucho", respondí.

Terminado el ensayo, el ayudante volvió a acercarse: "no te lo he dicho antes, pero solo tenemos película para dos tomas. Tiene que durar 14 minutos. ¡Vamos a rodar!". Creo que no me quedaba sangre en las venas, pero hicimos dos tomas y *El sueño de la maestra* se estrenó el jueves siguiente.

No puedo sentirme más orgullosa de haber trabajado a las órdenes de Don Luis García Berlanga en aquella locura. Siempre me trató con un inmenso cariño. El estreno fue la última vez que pude hablar con él y vivo con el extraño privilegio de haber sido su última actriz. Gracias, maestro.

Vivo con
el extraño
privilegio de
haber sido su
última actriz



Juanjo Puigcorbé

Generosidad berlanguiana

Luis García Berlanga es sin duda uno de los cineastas europeos más importantes del siglo XX. Tuve la suerte y el honor de participar en una de sus películas y encabezar posteriormente el reparto de una serie de 26 capítulos para TVE, que Luis diseñó junto a sus hijos José Luis y Jorge.

Berlanga era una persona educada, afable, cariñosa, tierna y dotada de un enorme sentido del humor. Tanto, que le alcanzaba para reírse siempre de sus propios ronroneos hipocondríacos. Trabajar con él en *La vaquilla* supuso para mí no solo observar de cerca al maestro, sino también colaborar por primera vez en una superproducción cinematográfica (del gran Alfredo Matas), así como gozar del privilegio de cenar cada noche con la mejor constelación de actores y técnicos del país casi al completo.

Berlanga quería mucho a sus actores y les exigía generosidad. Esa generosidad que, en su concepción de la comedia, se traducía en hacer tambalear la dignidad del personaje hasta conseguir liberar el pequeño monstruo que lleva dentro; en soltarlo, en darle vida, pero sin acuñarle ninguna categoría moral, sin acritud, y vestirlo luego con toda la ternura de un niño grande perdido en un mundo miserable, quizás absurdo, pero que ofrece una sola redención: la risa pagana, el guiño de la inteligencia.

Berlanga es un creador que bebió de varias fuentes, pero me aventuraría a afirmar que es más hijo de Nikolái Gógol (*Almas muertas*) que de Valle Inclán, más primo de los dibujantes de cómics que de las novelas de Balzac, más hermano de Fellini (*El jeque blanco*) que de Vittorio de Sica. Su realismo es esencialmente vitalista, sus espejos cóncavos deforman con ternura y subvierten vicios y virtudes, y su sentido del humor es tan propio, genuino y singular, que todos lo reconocemos inmediatamente como... berlanguiano.

**Berlanga
quería mucho
a sus actores
y les exigía
generosidad**



Pedro Ruiz

Siempre berlanguiano

AÚN a su pesar, Berlanga le sacaba ternura a los miserables. Al miserable que se agazapa en nosotros.

Aquel día, rodábamos *Moros y cristianos* en un pabellón de la Feria. El rodaje era berlanguiano en el propio sentido de la palabra. Técnicos moviéndose, atrezzo arriba y abajo y grupos de actores en pequeños corrillos de palique...

Tomábamos un bocadillo tras haber orinado en un seto, mientras aguardábamos volver a rodar. Escuchábamos -¿cómo no hacerlo?- a Fernán Gómez, que con su escéptica sonrisa había hecho algún comentario sobre el cine. Una joven

actriz del momento, tras escucharlo, dijo prudente y algo coqueta...

-He de tener cuidado en elegir mi próximo rodaje. Ten en cuenta que ya llevo cinco películas.

Fernando, enarcó las cejas y repuso...

-No te preocupes en absoluto querida. Yo he rodado más de cien... ¡Y solo me gustan dos o tres!

Nos reímos. Creo que Berlanga achinó los ojos y eludió cualquier otro comentario. También en eso disfrutaba como *voyeur*.

La mezcla trágica de la comedia de los perdedores bailaba siempre en su mirada.

Incluso (o especialmente) cuando rodamos un par de días en la casa donde asesinaron a los Marqueses de Urquijo.

La mezcla
trágica de la
comedia de
los perdedores
bailaba siempre
en su mirada





Alfredo Matas presenta
UN FILM DE LUIS G. BERLANGA
LA ESCOPETA NACIONAL

Compás, escuadra y cartabón

José María Cruz Novillo

HAN pasado ya muchos años, pero creo recordar que fue Elías Querejeta quien me presentó a Luis Berlanga a principios de los años setenta. Yo había tenido la suerte de trabajar como diseñador de carteles de las películas de Elías desde 1967, cuando me encargó los de *Último encuentro* y *Peppermint Frappé*, y así otros cuarenta hasta *Los lunes al sol*. A José Luis Borau le debo haber conocido a esta persona fundamental en mi vida, y no solo en lo profesional. José Luis y yo formábamos un tándem redactor/dibujante en Publicidad Clarín, y fue él quien me introdujo en el mundo del cine, al recomendarme a su amigo José Luis Vilorio para que diseñase mi primer cartel, *El rapto de TT*, en 1963.

No lo recuerdo bien, pero diría que el primer encargo para una película de Berlanga me lo hizo el productor Alfredo Matas por indicación de Querejeta. Fue en 1978 para *La escopeta nacional*, primera película de la trilogía para la que también me encargaron el cartel de *Nacional III*. Decidí resolverlo con mis recursos de dibujante, creando un cartel protagonizado por ocho de los personajes de la película dibujados con compás,

escuadra y cartabón en colores planos sobre fondo plata. También creé una versión en blanco y negro, más fácil de reproducir en prensa y cuyo original en tinta china aún conservo. Una propuesta muy arriesgada y novedosa en esa época, que fue aceptada por Berlanga y Matas sin el menor matiz. Confiaron en mí y siempre se lo agradeceré, pues me permitió seguir creando, sobre todo con Querejeta como cliente, carteles para algunas de las mejores películas del cine español.

En lo personal, tengo un recuerdo imborrable de Luis, que comienza en el rodaje de *Aldea del Fresno* hace más de 40 años y termina en las sesiones que compartimos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresé como Académico en 2006 apadrinado por él.

*José María Cruz Novillo es diseñador.
cruznovillo.com.*

LUIS GARCÍA BERLANGA murió en 2010, pero nos dejó envueltos en lo berlanguiano y ahí seguimos. A menudo, vemos las noticias y nos parece que vivimos en una de sus películas: puede ser la inauguración de un hospital en Madrid (con esa pregunta: "¿hay quirófanos?") o la devolución del pazo de Meirás (con esa explicación: "ayer nos despedimos de los criados que teníamos allí"), pero el caso es que a menudo da la impresión de que el director valenciano y su cómplice logroñés Rafael Azcona han asumido desde el más allá la tarea de guionizar nuestra actualidad. La palabra berlanguiano se viene a la cabeza a menudo, cada vez que se impone la tendencia nacional a la chapuza, el esperpento y el barullo, y ya iba siendo hora de que la Real Academia Española tomase nota y la incluyese en el diccionario. Eso sí,

la definición se retuerce sobre sí misma para evitar complicaciones: "Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga". Toma, claro.

Ha sido un largo camino desde que, todavía en vida del director, otro hombre de cine aprovechó su sillón en la RAE para lanzar la propuesta: "¡Qué bonito y cuán justo resultaría que, calculando

Nuestro corazón berlanguiano

Carlos Benito

a ojo de buen cubero, volviéramos la página 210 de la futura y vigésimo tercera edición del Diccionario de la Real Academia Española y leyésemos: berlanguiano, na", manifestó José Luis Borau en 2009. Su empeño contaba con el apoyo de pesos pesados como Fernando Fernán Gómez, que además hizo hincapié en una diferencia fundamental entre lo berlanguiano y otros epónimos, es decir, esos nombres propios que han pasado a designar una realidad o un concepto: "Es el único de nuestros cinematografistas que ha dado con su nombre origen a un calificativo. No en el ámbito de las artes, como se puede decir de una narración que es galdosiana, valleinclanesca o proustiana, o de un nuevo director que es felliniano, sino en el ámbito de la vida común".

Lo berlanguiano es más fácil de percibir que de acotar con palabras. Obliga a emprender cierto malabarismo conceptual con adjetivos como esperpéntico, grotesco, caótico, picaresco o fallero, pero al final siempre nos queda la sensación de que nos hemos quedado un poco cortos. Podríamos decir que es algo así como el punto donde se solapan lo costumbrista y lo surrealista, el momento en el que la realidad se abre la camisa y muestra su corazón absurdo, y ahí caben demenciales proyectos institucionales, desesperantes diálogos de sordos y otras manifestaciones cotidianas de nuestro folclore político. El periodista Natxo Lara, autor de una tesis sobre el director, define lo berlanguiano como "aquello que pareciendo imposible es absolutamente real, cuando la vida da dos giros de 360 grados y el resultado es caótico, divertido, extraño, políticamente incorrecto". El propio ayudante de



dirección de Berlanga, Ricardo Muñoz Suay, relató en una entrevista la desconcertante situación en la que se vio cuando falleció su padre y, de camino al entierro, los conductores de dos coches fúnebres se picaron y empezaron una carrera. En cuanto nos despistamos un poco, salta nuestro civilizado autocontrol y, como si hubiésemos abierto una gaseosa después de agitarla, brota incontenible lo berlanguiano.

Películas como *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Plácido*, *El verdugo* o la trilogía nacional de la familia Leguineche retrataban el franquismo y la Transición con un tono que se suponía exagerado, muy cargado de tintas, pero que tal vez no lo fuese tanto. Y se supone que España ha cambiado mucho desde entonces, pero los rasgos berlanguianos de nuestra sociedad se resisten a desaparecer. De las reuniones de vecinos al Parlamento, del bar de la esquina a la Conferencia Episcopal, del mercado de abastos a la monarquía, continúa latiendo a ritmo de pasodoble el corazón incorregiblemente berlanguiano de nuestro país, donde hasta la pandemia ha tenido momentos de sainete, con acopio de papel higiénico, manifestantes en Mercedes con chófer y compras masivas de mascarillas inservibles. El diccionario estaba incompleto sin lo berlanguiano, le faltaba una herramienta imprescindible para explicar España. Y, en cierto modo, podemos decir que hemos tenido suerte: si tiramos de epónimos, nos podría haber tocado un país dantesco, maquiavélico, kafkiano, incluso sádico, pero al menos con lo berlanguiano nos reímos.

Carlos Benito es periodista.

Un humor entre el verde y el negro

Miguel Ángel Villena

“**A**PRENDEMOS más sobre el carácter verdadero de los conflictos del hombre en las comedias de Buster Keaton, Howard Hawks o Federico Fellini que en algún grandilocuente drama lleno de falsa trascendencia, diálogos ampulosos y situaciones afectadas”. Estas palabras de Luis García Berlanga resonaron en los solemnes salones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando, el 18 de junio de 1989 -tres días antes de su 68 cumpleaños-, leyó su discurso de ingreso en tan docta institución. Era el primer cineasta que formaba parte de una Academia que hasta aquella fecha había estado anclada en las disciplinas clásicas (pintura, escultura, arquitectura...) y por fin se abría al arte más característico del siglo XX. Muy sonriente y feliz en las fotos que se conservan de aquel acto, enfundado en un elegante frac con pajarita y chaleco, un maduro Berlanga dedica su discurso a reivindicar el valor de la comedia, un género a veces menospreciado o considerado trivial, pero que al cineasta valenciano le ha servido para ofrecer su visión del mundo. Desde aquella caída de la reina de Castilla sobre un grupo de eléctricos en la secuencia inicial de *Esa pareja feliz*, Berlanga nunca dejó de apostar por la comedia, por un humor agridulce entre la crueldad y la ternura, para dinamitar los vicios sociales y para criticar a los poderosos. Esa mirada ya había recorrido su filmografía con obras maestras como *Plácido*, *El verdugo* o *La vaquilla* cuando el director pronunció aquel discurso titulado 'El cine, sueño inexplicable'.

De hecho, Berlanga rindió homenaje a genios que habían inspirado su forma de hacer cine como Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy o los hermanos Marx, y evocó sus recuerdos de infancia en las salas de la Valencia de los años treinta, cuando pudo reír con imágenes de tartas lanzadas a la cara o con resbalones del personaje antipático. Sin duda alguna, el humor berlanguiano bebe de estos clásicos

del cine norteamericano, de estas situaciones universales, pero la agudeza de uno de los creadores españoles más brillantes se nutre también de una tradición local del sainete, que tiene como figura destacada al dramaturgo Carlos Arniches. No resultó casual, pues, que Berlanga declarara en público su admiración por el autor de *La señorita de Trevélez* al recoger el Goya a la Mejor Dirección en 1993 por *Todos a la cárcel*. Ahora bien, junto a estas influencias más culturales, las películas de Berlanga hunden también sus raíces en motivos antropológicos, incluso biológicos si se quiere. Su reivindicada condición de valenciano mediterráneo entronca con fenómenos festivos como las Fallas o los moros y cristianos, que vuelcan en la calle un humor grosero e iconoclasta, anticlerical y escatológico, lleno de referencias sexuales y salpicado de toques negros de desprecio de la muerte. No en vano todos aquellos que conocieron de cerca al maestro destacan en Luis García Berlanga un carácter gamberro desde bien joven, sobre el fondo de una personalidad supersticiosa y miedosa.

Así las cosas, las comedias berlanguianas se mueven entre dos obsesiones. Por un lado, hallamos el tono verde de un erotómano convicto y confeso, un voyeur que llegó a atesorar una inmensa colección de publicaciones eróticas; un misógino que idolatraba y temía a las mujeres a partes iguales. Por otra parte, encontramos a un irreverente que fustiga la religión en todos sus largometrajes, se carcajea del más allá y trata de esquivar la muerte con una sonrisa irónica de humor negro. "No dejes tu empleo en la funeraria, es un negocio que nunca falla", le comenta el verdugo Amadeo a su futuro yerno José Luis. Pero, aunque Berlanga se empeñara en restar importancia a la trascendencia de su cine, sus películas no se limitan a suscitar la risa del espectador. Por ello, sus guiones -en especial los escritos con Rafael Azcona- dejan un poso de tristeza y claman por la solidaridad con unos personajes inevitablemente perdedores. Se cumplirá de este modo el llamado arco de los filmes berlanguianos, donde los protagonistas ven empeorada su situación inicial tras el espejismo de un horizonte de mayor bienestar. El devastador final de *Plácido* resultaría un magnífico ejemplo de este sabor agrídulce que desprenden las historias berlanguianas, unas comedias entre el verde y el negro, donde la sonrisa acaba convertida en una mueca triste. El cineasta lo expresó así: "la carcajada nos servirá siempre para la constatación, aunque sea de forma cruel, de nuestra miserabilización cotidiana, de las limitaciones que nos corresponden como simples mortales cargados de defectos y abonados al error".

Miguel Ángel Villena es periodista e historiador, ganador del Premio Comillas por la biografía Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente.

Tío Luis, que estás en los cielos

Victor Matellano

Preparábamos el primer acto conmemorativo de homenaje a *¡Bienvenido, Mister Marshall!* que se hizo en Guadalix de la Sierra -el Villar del Rio en la ficción- allá en abril de 1997, y Luis García Berlanga, con la ilusión de un niño, lo que más deseaba era reencontrarse con aquellas chuletillas de cordero lechal, con palito, que tomaba en el rodaje.

Aquel concurrido acto le reconcilió con los recuerdos más desagradables de la película. En todos los rodajes hay buenos y malos recuerdos, y este los tuvo. Previamente, en las oficinas de Gaztambide, tuvimos largas entrevistas para preparar un libro conmemorativo, donde Berlanga abrió sus recuerdos y su corazón a tiempos pasados. Yo era un joven preguntón y aprovechaba toda oportunidad -era mi forma de aprender-, y a él le debía parecer lo suficientemente inocuo como para ir desgranando con generosidad los más o menos dolorosos recuerdos. Por ejemplo, acompañándole en el coche de producción camino de los EXA, donde estaba con el sonido de *Blasco Ibáñez*, le cuestionaba por Bardem, por Berenguer, por Mihura, por Canet, por Muñoz Suay, por Sempere... A él le molestaría más o menos, pero con paciencia contestaba todo, sobre *Mr. Marshall* y sobre el cine. "Aprovecha, pregunta". ¿Y el plano secuencia...? "Ve marcando el recorrido para el travelling hasta que llegues a una pared, y ahí paras, a no ser que la pared se pueda derribar...". Así surgió una relación cariñosa y generosa, con aquella persona querida que se me antojaba tan fascinante, y que me reiteraba siempre que podía cómo le gustaría tanto lo del terror, y el miedo que le daba Drácula en su adolescencia.

Del rodaje de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* salió todo un decálogo de cosas a hacer o no hacer; cualquiera que conozca lo que siente un debutante con su primera película lo puede saber. Berlanga lo cuenta en el prólogo del libro: "...se trató de una película en la que por primera vez me encontré con serias dificultades de rodaje. No dejaba de ser yo un recién salido de una escuela de cine, que además no era bien vista por algunos de los actores y técnicos de la época". A Berlanga, los productores le impusieron una serie de cosas -legítimamente, como productores que eran-, tales como incluir a una tonadillera (maravillosa Lolita Sevilla, un beso

allá donde estés), cuestión de la que salió indemne. Y un equipo, capitaneado por el director de fotografía, que se le puso en contra (en parte por su autorreconocida indecisión) y que llegó a gastarle bromas de dudoso gusto profesional. Y de eso también salió indemne, ganándose el respeto del personal.

Todos los sinsabores eran suplidos con pequeños placeres, como la comida. O con la gracia de hacer las necesidades en un cobertizo, con los vecinos. "El desmitificar eso de que cuando estés cagando sea una cosa que debe hacerse absolutamente separada del resto de las costumbres sociales", decía.

La España de Berlanga es la más española de todas, la más de verdad. Y eso se reflejaba ya en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, hablando del estraperlo o de la picaresca. Antes de los Leguineche, la España berlanguiana ya existía. Marca de fábrica que nos lega.

"¿Habrà chuletitas de lechal cuando volvamos a Guadalix?". Habrà chuletitas, tío Luis. "Hombre, me hace gracia lo de tío Luis". Echo de menos esas charlas sobre Lubitsch, sobre Neruda, sobre la 'no dirección' de actores. Parafraseando no solo la oración, sino también el título de la película de una cineasta de cabecera, a ti que me enseñaste tanto, admirado Berlanga, te reclamo con un "Tío Luis, que estás en los cielos".

Eso sí, seguro que en tu cielo habrá zapatos de tacón de aguja, muñecas a tamaño natural, cuerdas para atar, y unas chuletilas de lechal. Con palito, por favor.

Víctor Matellano es cineasta y escritor cinematográfico.

Autor de ¡Bienvenido, Mister Marshall!: de la anécdota al cine con un pequeño pueblo castellano.

Inimitable Berlanga

Javier Fesser

LUIS GARCÍA BERLANGA acompañaba a sus personajes con la cámara fueran donde fueran, y no creo que lo hiciera para dotar de ritmo al invento ni, como él aseguraba, para evitarse a golpe de plano secuencia aburridísimas sesiones de montaje. Lo hacía para estar cerca de ellos, sentir su respiración y participar desde dentro de esa fiesta que él mismo les había organizado. Así lo entendí yo y así me llegó desde su cine la primera y grandísima lección: si quieres ver algo en detalle, acércate. Y acercarse para Berlanga no era utilizar una óptica más larga, era arrimar

todo el trasto al meollo. Un trasto con ruedas que pudiera moverse con soltura en un enjambre de emociones siempre llenas de verdad, de ternura y de un humor extraído de la vida misma.

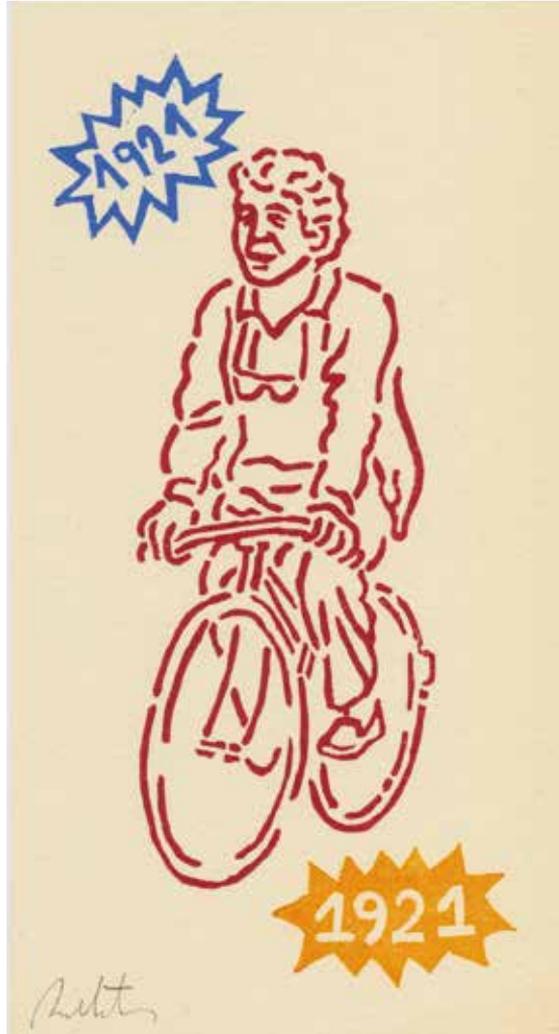
Segunda gran lección y de inevitable influencia: ama a tus personajes antes de atreverte a presentárselos a nadie. Berlanga era consciente de que sus personajes sabían más que él, y por eso utilizaba sus películas para escucharles. Se las dejaba toda a ellos y les proponía situaciones en donde pudieran ser ellos mismos. Pero no era su padre: ni les juzgaba ni les sobreprotegía, confiaba pro-

fundamente en quienes tenían el cometido de contar sus historias. La ausencia de prejuicio alguno en el cine de Berlanga es precisamente lo que convierte su obra además en un documento impagable de nuestra historia reciente.

Curiosamente, desde una mirada tan personal y a la vez tan desprovista de deseo de transcendencia, el retrato que hizo de la sociedad española que le tocó vivir es increíblemente preciso, objetivo y clarificador. Sus películas y sus personajes explican quiénes somos los españoles del siglo XXI y de dónde venimos. Y eso es, de nuevo, una enorme inspiración: utiliza tu imaginación sabiendo que nada existe más interesante, emocionante, divertido y surrealista que la propia realidad.

Y aquí viene la madre de todas las lecciones: el verdadero ejercicio que ha de realizar cualquier cineasta es el de la mirada. Las escuelas de cine se empeñan en enseñar a contar y el maestro Berlanga nos invita a aprender a mirar. Contar, y contar bien, lo hacen muchos. Mirar, y mirar bien, no tantos. Lo primero se puede emular, lo segundo no. Berlanga fue un maestro en el arte de elegir el ángulo desde el que observar la vida y por eso su forma de retratarla es inimitable. Porque si imitas a Berlanga en lo primero, serás tú mismo en lo segundo.

Javier Fesser es cineasta.



Grabado de Carlos Ballesteros

PARA nuestro libro *El último austrohúngaro*, Juan Hernández Les y yo mantuvimos conversaciones con Berlanga, horas y horas de grabaciones en un modesto Phillips, a lo largo de casi un año. Las circunstancias del trabajo las espaciaban. Solíamos quedar en la desaparecida Cafetería Parsifal, en Concha Espina 14, junto al estadio Santiago Bernabéu. Luis se reunía por allí cerca, antes o después de nuestras charlas, con Rafael Azcona –el muy pillo vivía al lado, en el Paseo de La Habana– para escribir *Patrimonio nacional*.

Nosotros éramos muy jóvenes, y Berlanga –que no había cumplido los 60– nos parecía, con sus rizos canosos y plateados, un señor mayor. Llegaba siempre azacanado, con algún enojo o fastidio, contrariado por algún problema pasado o futuro. Era su carácter: preocupón, hipocondríaco, pesimista, muy sensible a las molestias del trato con los demás. Cálido sin exagerar, tímido sin serlo para tanto, Berlanga gastaba una media sonrisa acogedora, pero, ahora que lo pienso, no recuerdo haberle visto nunca reír abiertamente.

Su pesimismo vital, compatible en su caso con un espíritu lúdico y hedonista, se refleja muy bien en sus películas. que por lo general cuentan la historia de un individuo que tiene un objetivo, una

necesidad o una pasión que no logrará materializar. Al contrario, tras sumirse en una situación caótica y ser obstaculizado por un grupo de personas o por unas eventualidades adversas, ese individuo terminará peor de lo que empezó. Las películas de Berlanga no conocen el final feliz.

Como esquema de comedia, ese ir mal para acabar peor puede parecer chocante y arriesgado. El público ríe con las películas de Berlanga, pero el cineasta siempre le cuela en el alma una sombra y una pesadumbre, una conciencia de la miseria, la ridiculez, la vulnerabilidad y el patetismo que, sin excepciones, afectan a la condición humana y, por tanto, a la sociedad.

Y esta mirada conclusiva es la que volcaba sobre sus personajes, de modo que el mencionado esquema de sus comedias –ese ir de mal en peor– era, como ya cabe suponer, algo más que un esquema y una geometría argumental o estructural rentables para el humor. Algo más que el resultado de su temperamento psicológico. Era el fruto de una reflexión intelectual que Berlanga abordaba desde, eso sí, la duda constante y la vía libre a las contradicciones, una manifestación legítima, estas últimas, de una manera no restringida ni reglada de entender y vivir la libertad: yo puedo querer una cosa y su contraria, ¿pasa algo?

Alguna vez he definido a Luis Berlanga como un “intelectual emboscado”. Lo de emboscado, a cualquier efecto, no le parecería mal, pero lo de intelectual le provocaría sarpullidos. Frente a otros cineastas más conspicuos, esmerados teóricos de su oficio y analistas de todo a toda hora, Berlanga –también por el sostenido e inconfesable prejuicio respecto a una presunta falta de sustancia de la comedia– podía aparecer como un jocosos hablador sin atributos. Nada de eso.

A más de ser un hombre de muchas lecturas y de muy amplia cultura –de las

Filosofía austrohúngara

Manuel Hidalgo



que no alardeaba-, era persona reflexiva y cavilosa. Incluso demasiado. Le gustaba provocar, en tiempos de creciente apoteosis del cine de autor, proclamando que las películas debían divertir y entretener por encima de todo y negando la distinción entre el cine comercial y el cine artístico. Provocaba, sí, pero es que así lo pensaba.

En nuestras conversaciones y, por tanto, en nuestro libro, hubo y hay muestras más que abundantes de su elaborada concepción del cine, de la puesta en escena, de la vida, del ser humano, de la sociedad, de la libertad, de la política, del amor, de todo. Son las que sus películas, entre la distorsión y lo grotesco, reflejan.

Ahora bien, recuerdo perfectamente que, mientras hablaba, Berlanga se masajeaba con frecuencia la tripa para ayudarse a encontrar las ideas y las palabras. Berlanga hablaba mucho de la biología y de lo biológico. Se refería a los ingredientes y condicionantes de nuestra naturaleza, a los que él otorgaba una propiedad y un valor decisivos. Como si la inteligencia y sus determinaciones, rompiendo con la clásica división platónica, no radicarán tanto -o no solo- en el cerebro sino en las vísceras. Filosofía austrohúngara.

Manuel Hidalgo es periodista, escritor y guionista.

Coautor, con Juan Hernández Les, de El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga.

Berlanga, a la escuela

Luis Alegre

LUIS GARCÍA BERLANGA ocupa un lugar de oro en nuestra vida por su arte y su gracia para construir el relato colectivo español del siglo XX, y para capturar eso tan extraño que es el alma de un país. Sus películas se ríen de nosotros al tiempo que nos representan. Es imposible no sentirse concernido por su cine. La potencia y la vigencia de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Plácido*, *El verdugo*, *La escopeta nacional* o *Patrimonio nacional* se explican por su formidable capacidad para sumergirnos en la verdadera España del franquismo y de la Transición y para hacernos respirar el aire social y moral de aquellas épocas.

Berlanga retrató como nadie ese tipo de personajes y situaciones dominados por el absurdo, el disparate, el bullicio y el caos propios de una sociedad desquiciada, en la que todo el mundo habla a la vez, nadie escucha a nadie y cada uno va a lo suyo. La Real Academia Española ha incluido en su diccionario el término "berlanguiano". Ha sido una bonita manera de reconocer hasta qué punto nos parecemos al cine de Berlanga y de qué modo nos podemos reconocer en él. La RAE lo ha descrito así: "Pertenciente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra. Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga".

La definición tiene una pega, la misma, por cierto, que la de "buñueliano": no ofrece ningún

detalle que contribuya a entender qué significa realmente. Si se ignora lo que es berlanguiano, el diccionario no ayuda a comprenderlo. Ya puestos, habría sido estupendo añadir la descripción tan fina de "berlanguiano" que elaboró José Luis Borau cuando, precisamente, era miembro de la RAE y estaba empeñado en incluir el término: "Lo que en el uso ya habitual en el lenguaje cotidiano, el habla común, en la prensa o internet viene a ser expresión de situaciones absurdas, comicidad caustica y enfoques grotescos que a veces proliferan en una sociedad difícil de meter en cuadro". Un día Borau fue a ver a Berlanga a su casa de Somosaguas, le leyó su definición y a Berlanga le encantó.

De algún modo, la explicación tan escueta de la RAE da por descontado que cualquiera está al cabo de la calle de Berlanga y su obra. Pero eso está muy lejos de ser cierto. Es un espejismo. Aunque a los cinéfilos nos parezca increíble, la inmensa mayoría de los españoles no sabe muy bien quién es Berlanga ni ha visto *Plácido* o *El verdugo*. O, si las han visto, nadie les ha enseñado a comprender su profundo valor.

Julio Llamazares me contó el diálogo entre las

En general, los clásicos de nuestro cine tienen una presencia residual en la memoria popular

dos mujeres que contemplaban la placa que le habían dedicado a Berlanga en la casa de Madrid en la que había vivido. "¿Y quién será ese Berlanga?", preguntó una de ellas. "¡Y yo qué sé!", soltó la otra. Aunque con Luis Buñuel aún es peor. En un curso que impartí en la Universidad de Zaragoza, un alumno me preguntó si *Viridiana* se escribía con b o con v.

En general, los clásicos de nuestro cine tienen una presencia residual en la memoria popular. Una de las razones de fondo tiene que ver con el desdén histórico que ha sufrido el cine en general, y el cine español en particular, en los planes de

estudio en España. Resulta muy paradójico que un arte como el cine, que de forma tan intensa ha marcado el imaginario colectivo, no se enseñe a apreciar e interpretar desde los primeros años. Cualquier niño español sale del bachillerato habiendo oído hablar del Arcipreste de Hita –algo estupendo, cómo no– pero nadie le ha contado quienes fueron Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Fernando Fernán Gómez, Buñuel o Berlanga.

En marzo de 2019, la Academia de Cine presentó el proyecto pedagógico Cine y educación, que incluye los 100 largometrajes españoles que cualquier estudiante debería conocer. El mejor homenaje que se le podría rendir a Berlanga en su centenario –y al cine español– sería desarrollar iniciativas tan formidables como esta. Cuando llegaran a Berlanga, los estudiantes se lo pasarían bomba con películas que les descubrirían, entre risas, cómo fuimos, cómo somos.

Luis Alegre es escritor y cineasta. Autor, con el ilustrador El Marqués, del libro ¡Hasta siempre, Míster Berlanga!

2021,
|
Viva la
resistencia
|
.

**EL CINE ESPAÑOL RESISTE
A LA PANDEMIA Y A LA
INCERTIDUMBRE. 2021 LLEGA
CON NUEVAS Y MUY DIVERSAS
HISTORIAS, MAYOR PRESENCIA DE
MUJERES Y UN DEBATE ABIERTO
SOBRE LA EXHIBICIÓN.**

BEGOÑA PIÑA Y JUAN ZAVALA



Mediterráneo, de Marcel Barrena

2021 arrancó en plena pandemia y llegó con nevadas históricas en toda España. A principios de año, la incertidumbre había ganado la partida a la esperanza y el desasosiego se extendía como una siniestra y amenazante neblina. Sin embargo, algunas salas de cine, audaces, resistían en unas pocas ciudades. Hubo equipos de producción que apostaron por retomar sus rodajes y otros comenzaron nuevos proyectos. Las distribuidoras independientes dieron la cara y se la jugaron estrenando destacadas películas en los dos primeros meses. El panorama con el que amaneció el mes de marzo era desolador y deprimente. Pero, a pesar de ello, el cine resistía.

La curva del desaliento atravesó la tangente -en caída rotunda hacia abajo- la noche de los Premios Goya. La elegancia y la contención de la gala, el respeto hacia las víctimas de esta pandemia atroz, los mensajes de apoyo de tantos y tan grandes del cine internacional, la buena voluntad y disposición de todos los profesionales trabajando a favor... El cine es-

pañol dio la talla contagiando una corriente de ánimo entre sus profesionales y también entre sus espectadores.

El segundo trimestre del año empieza con algunas reflexiones ya hechas, unas cuantas convicciones y -es inevitable- también con muchas dudas. "Las epidemias han tenido más influencia que los gobiernos en el devenir de nuestra historia", escribió hace muchos años el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw. Y la sentencia vale para la situación que vive el cine español, que ha tenido que ajustarse a una nueva realidad y que, en los próximos meses, asistirá a cambios que hasta ahora no parecían tan inminentes.

El aplazado debate sobre las ventanas de exhibición ya es impostergable. Mientras que en Estados Unidos las multinacionales americanas han acortado los tiempos de permanencia en salas a cambio de compensaciones económicas, en Europa no se han acordado aún las nuevas condiciones. La realidad, a día de hoy, es que producciones distribuidas por las *majors* se presentan en estrenos simultáneos (Disney y Warner), con plazos de 17 días (Universal) o de 30 (Paramount). Una presión

que obliga a que la negociación sobre los plazos de las ventanas de exhibición no se demore por más tiempo.

En lo que queda de 2021, y como efecto de la pandemia, se estrenarán títulos que tenían prevista su llegada a los cines en 2020, incluso algunos a finales de 2019. El parón en la producción, distribución y exhibición ha provocado otra indeseable consecuencia: un tapón monumental de películas que no encuentran ahora una óptima fecha de estreno o que no son capaces de hacerse un hueco cuando quisieran para estar presentes en tantas pantallas como desearían.

A pesar de las sombras proyectadas por el coronavirus, 2021 ha nacido con una luz radiante: la que emana de la mayor presencia de las mujeres profesionales del cine español. El palmarés de los Premios Goya, en el que por

primera vez en la historia se ha alcanzado el mismo número de premios para mujeres que para hombres, y donde, también por primera vez, se puede leer el nombre de mujeres como ganadoras en las categorías de Mejor Dirección de Fotografía y Mejor Música Original -Daniela Cajías y Aránzazu Calleja y Maite Arroita Jauregi, respectivamente-, es un reflejo de la voluntad de todos los profesionales del cine por conseguir la igualdad. Este año podría suponer el principio del final del camino de la desigualdad.

Nota final: en las páginas a continuación se ha intentado hacer un repaso lo más minucioso posible de los estrenos del cine español para lo que resta de 2021. La incertidumbre que ha provocado la pandemia ha impedido concretar más, de modo que los títulos no aparecen con su fecha estimada de estreno y muchos de ellos están incluidos por el deseo expresado de sus productores de llegar a las salas este año, aunque no todos han manifestado total seguridad.

La vitalidad de los veteranos

ENTRE los cuatro suman 11 premios Goya y 37 nominaciones. Sus nombres son ya parte de la historia del cine español, pero mantienen la vitalidad creativa suficiente como para que los aficionados al cine sigan planteándose que sus próximas obras puedan estar entre lo mejor de sus respectivas filmografías. Y más aún si se mueven en géneros en los que han demostrado repetidamente que son auténticos maestros. Carlos Saura, Pedro Almodóvar, Imanol Uribe y Fernando Colomo tienen previsto estrenar en los próximos meses, y sus nuevas películas están, por supuesto, entre las más esperadas de 2021.

En *El rey de todo el mundo*, Carlos Saura vuelve al musical de la mano del director de fotografía Vittorio Storaro, junto al que ha firmado obras maestras como *Flamenco* o *Tango*. No se trata en este caso de un documental, sino de una película de ficción rodada en México, a través de la que el director aragonés explora el folclore de ese país: “Me parecía interesante ver, a lo largo del tiempo, la evolución de la música en México hasta llegar al reguetón”.

Pedro Almodóvar, por su parte, aprovechó el confinamiento para escribir el guion de *Madres paralelas*, según dice, “casi de un tirón”. Un drama que califica de “intenso” y que se centrará en las historias de tres madres

interpretadas por Penélope Cruz, Milena Smit y Aitana Sánchez Gijón, que debuta así a las órdenes del director. Una película que se encuentra aún en fase de producción pero que el equipo de *El Deseo* espera que esté lista a finales de este mismo año.

En *La mirada de Lucía*, Imanol Uribe aborda el asesinato de seis jesuitas en 1989 en El Salvador, desde la perspectiva de la

empleada doméstica que reveló al mundo aquellos hechos, y que interpreta Juana Acosta. Carmelo Gómez es el padre José María Tojeira y Karra Elejalde encarna a uno de los sacerdotes asesinados, Ignacio Ellacuría. Una historia íntimamente cercana para todo el equipo. Imanol Uribe nació en El Salvador, estudió en un

colegio de los Jesuitas, y buena parte de la película se ha rodado en Cali, la ciudad natal de Juana Acosta.

Mientras tanto, Fernando Colomo sigue dando muestras de su curiosidad y de su asombrosa habilidad para seguir conectando con las inquietudes de cada nueva generación. Este año lo va a hacer con una comedia romántica -o para ser más exactos, “poliromántica”, como él mismo la califica- en la que ahondará en las últimas tendencias en lo que a

Saura, Almodóvar, Uribe y Colomo siguen adelante con todo su vigor artístico



La mirada de Lucía, de Imanol Uribe

Iciar Bollain, Álex de la Iglesia y Fernando León se encontrarán con el público

relaciones sentimentales se refiere. Se titula *Poliamor para principiantes*, está previsto que se estrene en junio y, en su reparto nos volvemos a encontrar con Karra Elejalde que, un año más, sigue saltando con comodidad de un género a otro.

¿Engrosarán los maestros veteranos su palmarés? ¿Les acompañará también el favor del público? Las preguntas con difícil respuesta se acumulan en 2021, pero si hubiera que apostar en la ruleta del éxito, no hay duda de que muchas fichas recaerían en la casilla de Santiago Segura. Después de haber salvado la taquilla del cine español en 2020 con *Padre no hay más que uno 2*, el creador de *Torrente* volverá en 2021 con otra comedia familiar, *A todo tren*, rodada principalmente en Asturias, y en cuyo reparto repite su hija Sirena. Otra apuesta ganadora podría ser Álex de la Iglesia. Tras la buena acogida de la serie *30 monedas*, estrenará *Veneciafrenia*, el primero de los cinco largometrajes de terror que va a rodar Pookeepsie Films, su compañía de producción. Con Ingrid García Johnson como protagonista, y guion del propio director y Jorge Gerricaechevarría, la historia se centra en un grupo de amigos que misteriosamente empiezan a desaparecer durante un viaje a Venecia y que, además, tienen que enfrentarse a lugareños hartos de la invasión turística. Un escenario y un argumento de lo más propicios para que, sobre ellos, el director de *El día de la bestia* deje volar su potencia

visual y su estilo desenfadado. Si los éxitos pasados sirvieran para predecir los futuros, también habría que incluir en este grupo a Fernando León de Aranoa y Javier Bardem que, casi veinte años después de *Los lunes al sol*, vuelven a adentrarse juntos en el universo de las relaciones laborales con *El buen patrón*, en la que, en tono de tragicomedia, diseccionan la vida y el funcionamiento de una empresa familiar.

Iciar Bollain, por su parte, proseguirá en 2021 con un ritmo de trabajo asombroso que le va a permitir estrenar tres largometrajes en cuatro años. Casi sin tiempo de saborear el éxito de *La boda de Rosa*, la directora se ha lanzado a rodar en el País Vasco su nueva película, *Maixabel*, que llegará a las salas este mismo año. Un drama basado en la historia real de Maixabel Lasa, cuyo marido, el político vasco Juan María Jáuregui, fue asesinado por ETA en el año 2000. Once años después, y como parte de los “Encuentros Restaurativos”, Maixabel accedió a entrevistarse en la cárcel con uno de los asesinos, que había decidido abandonar la banda terrorista: “Un encuentro frente a frente en el que pasan por la rabia, la angustia, la vergüenza y el miedo, pero también por la euforia, por la gratitud y por la esperanza de plantar algo mínimamente bueno dentro de tanto horror”, explica Iciar Bollain. Dos personajes en las antípodas, interpretados por Blanca Portillo y Luis Tosar.



El buen patrón, de Fernando León de Aranoa. FOTO: FERNANDO MARRERO



Maixabel, de Iciar Bollain. FOTO: DAVID HERRANZ

Adaptaciones, regresos y cine de autor

2021 traerá a la cartelera o a las plataformas, muchos de aquellos títulos previstos para el año pasado y cuya producción quedó frenada en el limbo de la pandemia. Es el caso de *Competencia oficial*, de Gastón Duprat y Mariano Cohn. El tándem argentino, responsable de títulos como *El ciudadano ilustre*, explora con su sentido del humor seco e intransferible el narcisismo, egos e inseguridades de los actores a través de dos estrellas de cine latinas que, con buenas dosis de autoparodia, interpretan Antonio Banderas y Penélope Cruz. Un rodaje que se interrumpió durante el confinamiento y que tuvo que retomarse meses después. Fue también el caso de *La hija*, de Manuel Martín Cuenca, que se filmaba en la sierra de Cazorla. Un thriller dramático sobre una quinceañera embarazada que huye de un centro de menores. Javier Gutiérrez es el tutor de la joven y vuelve así a trabajar con Cuenca tres años después de *El autor*, la película que le valió el segundo Goya de su carrera.

Un buen número de los títulos más esperados del año está inspirado en novelas, de forma que, a

lo largo de los próximos meses, la buena literatura española se irá convirtiendo en buen cine español. En *Las leyes de la frontera*, Daniel Monzón (*Celda 211*) hace un homenaje al “cine quinquí”, que tanto éxito alcanzó en la década de los setenta y principios de los ochenta, y lo hace tomando como base la novela del mismo título de Javier Cercas, ambientada en Girona, la ciudad del escritor. Con *Desde la sombra*, Félix Viscarret (*Bajo las estrellas*) traduce a imágenes el universo tan personal del escritor Juan José Millás con la colaboración, entre otros, de Leonor Watling y Paco León. “Es un reto por su mezcla de surrealismo, humor absurdo y tensión cercana al suspense”, dice Viscarret. Y, después de la buena recepción que tuvo su adaptación de *Intemperie*, Benito Zambrano estrenará *Pan de limón con semillas de amapolas*: “Desde la primera lectura de la novela de Cristina Campos, sentí una fuerte conexión con la historia y con sus personajes”, confiesa el director. “Me conmovió esta historia de dos hermanas con distintas maneras de ver la vida, pero con un mismo deseo: ser libres, ser felices y ser amadas”.

2021 va a ser un año de confirmaciones. Arantxa Echevarría, que en 2019 logró el Goya a la Mejor Dirección Novel con *Carmen y Lola*, presentará *La familia perfecta*. A diferencia de aquel drama arriesgado y comprometido, Echevarría opta esta vez por una comedia en la que la protagonista, Belén Rueda, ve derrumbarse repentinamente su ideal de familia, y en la que le acompañan Jose Coronado, Gonzalo de Castro y Carolina Yuste. “Ha sido un rodaje perfecto, hay un ambiente increíble”, comentaba la directora al final de la filmación. “El hecho de que sea una comedia hace que el rodaje respire ese ambiente. A pesar de las mascarillas, puedo ver la ilusión en los ojos del equipo. Sonríen a través de sus miradas”.

Marcel Barrena, que supuso una de las sorpresas de la cartelera española hace cuatro años con

100 metros, vuelve ahora con un trabajo que pretende hacer llegar al gran público el drama de la inmigración. En *Mediterráneo* cuenta la historia real de los dos socorristas españoles que, después de ver una foto de un niño ahogado, viajaron hasta la isla de Lesbos para ayudar en los rescates de refugiados y que fundaron la organización Open Arms: “Lo que iba a ser un viaje de dos días se convirtió en un periplo de varios años en los que lo dieron todo y lo perdieron todo para ayudar a gente que no conocían”, explica Barrena. Un rodaje duro pero que ha con-

tado con el compromiso de todo el reparto, encabezado por Dani Rovira, Eduard Fernández y Anna Castillo. Uno de los productores de esta cinta, Ibon Cormenzana, ha dirigido *La cima*, sobre un montañero que, durante una expedición al Annapurna es rescatado por una alpinista. Se trata, según el director, de “un viaje no solo físico, hacia la cima de una montaña, sino emocional, hacia la realización personal de los protagonistas” Dos personajes interpretados por Javier Rey y la reciente ganadora del Goya a Mejor Actriz, Patricia Lopez Arnaiz.

Y en un año en el que la tónica del cine español va a ser la variedad, no va a faltar el cine de autor. El director de *Pa negre*, Agustí Villaronga, que aún tiene pendiente de estreno la producción internacional *Nacido rey*, adapta *Océano mar*, la novela de Alessandro Baricco sobre 147 hombres que en 1816 trataron de sobrevivir a un naufragio a bordo de una enorme balsa a la deriva. Por su parte, Jaime Rosales, que siempre opta por el riesgo narrativo y formal, vuelve tres años después de *Petra*, con la que, sin renunciar a sus principios, logró abrirse a un abanico más amplio de espectadores. Su nueva propuesta, en fase de producción, se titula *Girasoles silvestres*, y en ella Anna Castillo, que va a vivir un año intenso de estrenos, interpreta a una mujer de 22 años madre de dos niños. “Quiero hacer una película luminosa a pesar de los momentos dramáticos”, comentaba Rosales hace unas semanas cuando arrancó el rodaje. “Quiero dejar un sentimiento de esperanza y de felicidad a través de la historia de una mujer fuerte que sobrevive en un entorno muy difícil”.

Talento en constante renovación

CARLA SIMÓN, Raúl Arévalo, Belén Funes, Daniel Guzmán, Pilar Palomero... En los últimos años el Goya a la Mejor Dirección Novel ha sido una muestra de que la renovación del talento es constante en el cine español. ¿Seguirá esta tendencia en 2021? Al menos sobre el papel, las óperas primas que se prevén para este año muestran que el relevo está asegurado. Hace mucho tiempo que debutar en el largometraje no es ya sinónimo de falta de experiencia. Los nuevos y nuevas directoras se incorporan después de un largo camino y, a menudo, tras haber desarrollado una interesante carrera en el mundo del cortometraje y el audiovisual.

Entre los debutantes del año, nos encontramos al actor Secun de la Rosa, que en *El Cover* se ha propuesto hacer un homenaje “a toda la gente que ama y siente el arte, por el que hoy en día hay tanto desprecio”. Y para ello ha elegido como personajes a esos cantantes anónimos que hacen versiones de grandes éxitos en los hoteles de Benidorm. Álex Monner, Juan Diego y Carolina Yuste participan en esta producción que, según dice De la Rosa, no es un musical, sino una “película con canciones”. Eso sí, seleccionadas con mucho mimo por el propio director.

Las *road movies* siguen estando vigentes y aún admiten nuevas lecturas y reinvisiones. Tal vez por eso, algunas óperas primas han vuelto sus ojos a ese género. En *8 años*, primer largo en solitario de JD Alcázar, dos hombres tratan de rehacer su relación recorriendo la isla de La Palma, cuyos paisajes se convierten así en un personaje más de la película. También emprenden un viaje las dos protagonistas de *Ama*, en la que, basándose en su propio cortometraje, la cámara de Julia de Paz sigue los pasos de una madre y una hija después de que hayan sido desahuciadas. Y si tradicionalmente los medios de transporte habituales en las *road movies* son la moto, el coche o incluso el camión, el director Hugo Martín Cuervo ha decidido actualizar el género adaptándolo a los hábitos de una nueva generación: con Pol Monen, Salva Reina, Ana Polvorosa y Andrea

**Los debutantes del año
llegan con propuestas
nuevas que pueden
sorprender**



El Cover, de Secun de la Rosa

Cine social, negro, familiar, documental y ficción, en las óperas primas de 2021

Duro a bordo del reparto, *Con quién viajas* se anuncia como una cinta repleta de diálogos, suspense y tensión ambientada en un viaje en BlaBlaCar.

Las relaciones familiares, las amistades y el mundo de la adolescencia, bien sea en el presente o en el recuerdo, serán también el centro de algunas de las propuestas de los nuevos y nuevas realizadoras. Clara Roquet, guionista de *Petra* o *10.000 km*, se estrena como directora de largos con *Libertad*, la historia de dos adolescentes en un pueblo costero durante unas vacaciones de verano. También es verano en *Érase una vez Euskadi*, de Manu Gómez, pero un verano de 1985, cuando el País Vasco sufría los años de plomo. Una época que el director retrata a través de la mirada de cuatro niños de doce años que viven entre pintadas reivindicativas y conflictos políticos. En *Chavalas*, de Carol Rodríguez, Vicky Luengo, Elisabet Casanovas, Carolina Yuste y Ángela Cervantes, amigas inseparables en la adolescencia, se reencuentran en el barrio en el que crecieron para revivir de esa forma su vieja relación. El tema del regreso está también presente en la ópera prima de Borja de la Vega, *Mia y Moi*, en la que Bruna Cusí y Ricardo Gómez interpretan a dos hermanos que se instalan en la casa de campo familiar después del fallecimiento de su madre.

Una amistad improbable es asimismo el centro de *La vida era eso*, que se estrenó en la última edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla. Dos mujeres de generaciones diferentes, Petra Martínez y Anna Castillo, se conocen en un hospital de Bruselas. A partir de ahí, la mayor de las dos, que lleva mucho tiempo fuera de España, emprende un viaje a Cabo de Gata para conocer a la familia de la chica y encontrarse así con un país muy diferente al

que dejó. Una cinta que supone el debut en el largometraje de ficción del director de documentales David Martín de los Santos.

En lo que a géneros se refiere también habrá variedad. Películas de tinte social, como *La vecina de al lado*, de Jorge S. Pallás, sobre una mujer enferma que lucha contra un fondo buitre que ha comprado el edificio en el que vive, y también cine negro. El malagueño Ezequiel Montes describe su primera película como “cruda y violenta”. Se titula *Hombre muerto no sabe vivir*, Antonio Dechent, Elena Martínez y Rubén Ochandiano son los protagonistas, y el argumento gira en torno a un empresario de la construcción que, en sus tiempos, controlaba la ciudad y que ahora se ve obligado a adaptarse a nuevas formas de hacer negocios.

Un año más, las óperas primas pueden constituir las grandes sorpresas de la temporada. Algunas de ellas llegarán a las salas con el refrendo de haber obtenido buenas críticas en festivales celebrados este mismo año. Es el caso de *Destello bravío*, que inauguró en febrero el prestigioso Festival de Rotterdam. En ella, Ainhoa Rodríguez dibuja el retrato de varias mujeres reales que viven en Puebla de la Reina, provincia de Badajoz, donde la película se rodó durante nueve meses mezclando documental y ficción. Una mirada a la España vacía que, según la directora, sirve de base para una reflexión más universal: “Más allá de la especificidad de lo rural, lo que cuenta la película es la persistencia de determinadas estructuras y hábitos patriarcales. Y eso vale igual en el campo que en la ciudad”.

Muchos de los nuevos directores del año se apoyan en el trabajo de actores y actrices ya conocidos, lo que contribuirá a despertar el interés del público por sus trabajos. Natalia

de Molina, Eneko Sagardoy y Juan Grandinetti protagonizan la ópera prima de José Corral Llorente, *Contando ovejas*, una coproducción con Argentina que se anuncia como una comedia negra sobre la relación de un conserje solitario con algunos de los vecinos de su edificio, entre ellos un peligroso narcotraficante. Y en su debut como director de largometrajes, Guillermo Ríos ha optado por el drama social con *Sólo una vez*, en la que pone el foco en una pareja de profesionales que acude a la consulta de una psicóloga especializada en violencia machista después de que él haya sido denunciado por maltrato. Una película en la que los espectadores podrán disfrutar del talento de Álex García, Silvia Alonso y Ariadna Gil.

Un buen año para el género fantástico, el cine de terror y el thriller

EN medio de un arduo proceso por superar los meses de terror que estamos viviendo desde el inicio de la pandemia, habrá otras historias espeluznantes que irán llegando al cine. Aunque podría parecer contradictorio, dado los elementos turbios y desconcertantes que a menudo contiene el género, la adrenalina que genera puede que ayude en el recorrido hacia la normalidad.

El cine de terror llegará en 2021 con la firma de nombres habituales como el de Paco Plaza, que estrenará *La abuela*. Una modelo, que interpreta la debutante Almudena Amor, deja París para volver a España a cuidar de su

abuela, quien la crio cuando sus padres murieron. La vejez como uno de los mayores terrores de la sociedad, con guion de Carlos Vermut. Por su parte, Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro se adentrarán con *Malnazidos* en la Guerra Civil, pero con un argumento poco convencional en el que mezclan acción, aventura y nada menos que zombies. Y, por si no fuera suficiente con el estreno de *Veneciafrenia* y el rodaje de su siguiente cinta, *El cuarto pasajero*, Álex de la Iglesia seguirá apadrinando talentos, como el de Ignacio Tatay, que debutará con *La casa de la tiza*, sobre una niña obsesionada con un monstruo, y con Elena Anaya como protagonista. Este rodaje tuvo que parar el pasado año debido a la pandemia.

Otro recién llegado al género es el argentino Santiago Mitre, que debuta en él con *Pequeña flor*, una coproducción con Francia y Argentina. Adaptación al cine del libro de Iosi Havilio, la película cuenta la historia de José a su llegada a Francia, donde cuida de su hija y realiza labores domésticas mientras su esposa trabaja. En ese tiempo se hace amigo de su vecino, Jean-Claude, pero una noche, mientras escucha *Petite fleur*, por Sidney Bichet, lo mata. Sin embargo, para su sorpresa, a la mañana siguiente, el vecino seguirá vivo como si nada hubiera pasado.

Un grupo de excursionistas, una furgoneta y un atropello son los elementos clave de *La pasajera*, ópera prima de Raúl Cerezo y Fernando González Gómez, que llegará a las salas este año, lo mismo que *Burga*, del director Alfredo Contreras. Se trata de una coproducción con Canadá inspirada en un caso real y único en la psiquiatría española de los años 60, y que se centra en las visiones extrañas de una mujer que despierta del coma en un hospital. Mercè Llorens, Fernando Esteso y Micky Molina en-



La abuela, de Paco Plaza. FOTO: JORGE ALVARIÑO

cabezan el reparto. Más terror habrá en *La desvida*, de Agustín Rubio, sobre un niño fallecido que envía misteriosos mensajes a su familia. También en *Torcidos*, de J.J. Marcos, y en *La bestia*, primer largo de David Casademunt, sobre una familia acechada por una extraña criatura. La comunicación de una mujer con su hermana ya fallecida es también el eje argumental de *Visitante*, de Alberto Evangelio, que no se sabe aún si podrá estrenarse este año.

A medio camino entre el terror y otros territorios, veremos *SZ hasta el final*, de Daniel Hernández Torrado, donde se combinarán zombis, supervivientes y acción, y *Tres*, de Juanjo Giménez Peña. El flamante ganador en 2016 de la Palma de Oro en Cannes con el cortometraje *Timecode* se lanza ahora a contar la historia de C., una diseñadora cuyo cerebro empieza a “desincronizarse”, al procesar el sonido más tarde que las imágenes. El espanto se apodera de ella hasta que descubre que su “desincronía” no es una enfermedad, sino una manifestación sobrenatural con la que puede viajar en el espacio-tiempo sonoro.

En *Dos*, Mar Targarona hace una propuesta con toques experimentales a través de dos personas que se despiertan desnudas y unidas por el abdomen. Mientras, *La casa del caracol*, de Macarena Astorga, se inclinará más hacia los territorios del *thriller* fantástico y el terror psicológico. Protagonizada por Paz Vega y Javier Rey, es una adaptación de la novela de Sandra García Nieto que cuenta la historia del escritor Antonio Prieto, que decide pasar el verano en un pueblo de la serranía malagueña, donde descubre que los habitantes guardan muchos secretos y una perturbadora leyenda oculta.

El *thriller* de Iñaki Sánchez *El lodo* se podría inscribir también en un apartado de cine social. En él los esfuerzos de un biólogo en un paraje natural de Levante chocan frontalmente con los intereses de los lugareños, dispuestos, tal vez, a la agresión contra él y su familia. Algo similar ocurre con el *thriller* de Claudia Pinto *Las consecuencias*, aunque en este caso podría hablarse también de drama familiar. Basada en la novela de Sandra García Nieto, y con Juana Acosta, el extraordinario actor chileno Alfredo Castro y el argentino Héctor Alterio en el reparto, es la historia de una mujer que, de visita en casa de su madre, empieza a pensar que lo que ocurrió hace tiempo en un accidente que le cambió la vida no fue exactamente lo que le contaron. “Es un *thriller* muy particular -dice la directora- porque el misterio a resolver no está ligado a un hecho criminal ni judicial, sino que se trata de un enigma familiar, emocional, sobre todo íntimo”.

En el universo del policíaco, este 2021 nos encontraremos con el *thriller* de Óscar Aibar, *El sustituto*, ambientado en 1982, en el que la investigación de un asesinato llevará al protagonista -interpretado por Ricardo Gómez- a tropezarse con un grupo de viejos nazis. Jose Coronado encabezará el reparto de *Lobo feroz*, película de Gustavo Hernández, en la que dará vida a un detective que sigue los pasos del sospechoso del asesinato de varios niños, un antiguo profesor de estudios religiosos. Es una adaptación de la película israelí *Big Bad Wol-*

Recién llegados y veteranos indagarán en territorios oscuros, con altas dosis de intriga y acción

ves, de Aharon Keshales y Navot Papushado. Finalmente, Natalia de Molina y Fred Adeis protagonizarán otro estreno del año, *La maniobra de la tortuga*, de Juan Miguel del Castillo. Adaptación al cine de la novela de Benito Olmo, el relato comienza con la investigación del asesinato de una joven de 16 años.

El personaje principal de *Asedio*, de Miguel Ángel Vivas, será un agente antidisturbios con problemas económicos que va a ser desahuciado. En pleno desalojo encuentra en su casa una enorme cantidad de dinero. La implicación de sus compañeros en la operación, la corrupción policial o la explotación de los emigrantes son algunos de los elementos de los que se nutre esta historia. En la película de Jorge Coira, *Proyecto emperador*, el protagonista, sin embargo, será un agente de inteligencia encargado de prevenir ataques terroristas. Este hombre, interpretado por Luis Tosar, descubrirá que otra unidad de su mismo servicio está involucrada en actividades ilegales.

La acción correrá a cargo de Daniel Calparsoro, que con estrenos como *Hasta el cielo*, se ha convertido en uno de los grandes referentes del género. El cineasta vasco prepara para Netflix *Centauro*, sobre un piloto de motos al servicio de una organización de traficantes interpretado por Álex Monner.

Es posible que este año lleguen a las salas también los *thrillers* de Carlota González-Adrio, *La casa entre los cactus*, adaptación del libro de Paul Pen; *Objetos*, de Jorge Dorado; *Irati*, de Paul Urkijo, que mezclará cine fantástico y aventura histórica en la Edad Media; la futurista *Costa Brava*; *Libano*, de Mounia Akl; los OVNI's de *Espíritu sagrado*, de José María García Ibarra; y *Nanny's Night*, de Igna L. Vacas.

Al mal tiempo buena cara

Las incertidumbres sobre fechas de estreno de los calendarios de producción tardarán en despejarse. Sin embargo, hay algo que no admite duda, y es que los espectadores que esta temporada se decidan por el cine español tendrán la oportunidad de pasarlo bien, sea en el patio de butacas o frente a las plataformas de televisión. Como si un buen número de cineastas se hubieran puesto de acuerdo para reaccionar contra las crisis y las malas noticias, a lo largo de los próximos meses se irán estrenando comedias muy relevantes cuyos argumentos oscilarán entre la crítica, la sátira y la evasión.

Las restricciones a la movilidad no parecen haber afectado a los argumentos o los personajes de estas películas, hasta el punto de que casi podría hablarse de la “comedia viajera” como un subgénero. En *Por los pelos*, cuyo estreno está previsto en octubre, Nacho García Velilla (*Perdiendo el norte*) reflexiona con su particular sentido del humor sobre un fenómeno que lleva ya meses alimentando chistes y chascarrillos en nuestro país. Los protagonistas vuelan a Estambul para someterse a un implante capilar. “No es una película de calvos” -aclara el director- “sino del miedo a serlo. Sobre qué filtro le pones a tu vida en este mundo tan mediatizado por las redes sociales y el postureo”. Un reparto en el que encontraremos, entre otros, a Carlos Librado “Nene”, Amaia Salamanca, Leo Harlem o Jesús Vidal.

La inmadurez masculina está también en el centro de otra de las comedias de este año, *Interrail*, ópera prima de Fer García Ruiz, con libreto de David Marqués, guionista de *Cam-*

peones. Después del fallecimiento de un amigo de juventud, Julián López, Ernesto Sevilla y Arturo Valls deciden hacerle un homenaje póstumo embarcándose en un viaje en Interrail. “El patetismo de las situaciones protagonizadas por nuestros protagonistas, comportándose como chavales de veinte años y viendo cómo la dura realidad se impone sin compasión alguna, es sin duda uno de los grandes valores de la película”, avanza Fer García Ruiz.

No un viaje exactamente, sino un aeropuerto, es el punto de arranque de *García y García*, de Ana Murugarren, en la que Pepe Viyuela y José Mota se ven envueltos en un equívoco de identidad. La idea original de la película se le ocurrió a Carlos Lamela, productor y arquitecto de obras como la remodelación del Santiago Bernabéu, cuando un buen día llegó a Barajas y vio en la puerta de llegadas dos personas esperando a dos viajeros distintos, pero sujetando carteles con el mismo nombre: Javier García. ¿Qué ocurriría si recogieran al pasajero equivocado?

Según algunos estudios, la pandemia, las restricciones y el teletrabajo han empujado a muchos españoles a abandonar las grandes ciudades para instalarse en el campo. Algo parecido les sucede a Miguel Ángel Muñoz y Pablo Puyol en *Dos vacas y una burra*. Dos primos viajan a Cantabria para vender los dos animales del título, que su abuelo les ha dejado en herencia. Un viaje que les cambiará la vida. Una comedia que han calificado como “neorrural”, y un reencuentro con un significado especial para los espectadores treintañeros: los dos actores compartieron estrellato adolescente en *Un paso adelante*, serie en la que también se curtió el director de esta comedia, Jesús del Cerro.

A Dani de la Torre, director de películas como *El desconocido* o series como *La unidad*, su madre le dijo una vez: “Hijo, haz algún día una película de humor, sin tanta violencia, que tú eres muy bueno y simpático”. La respuesta a aquella petición se titula *Live is Life*, con cinco chavales que pasan las vacaciones en un pueblo de Galicia y que intentan conseguir sus sueños en la noche de San Juan. Una historia tierna con guion de Albert Espinosa.

Las relaciones sentimentales y los enredos de pareja seguirán siendo un alimento inagotable para la comedia española. Si Fernando Colomo indaga en el poliamor, Paco Caballero (*Perdiendo el Este*) se fija en lo que, en cierto modo, puede ser una derivada del mismo. *Donde caben dos* se anuncia como una película desenfadada y provocadora sobre una serie de parejas que acuden a un club de intercambio sexual. Una cinta coral con actores como Ernesto Alterio, Raúl Arévalo, Anna Castillo o Verónica Echegui, y en la que Ana Milán oficiará como anfitriona. “Me gustaría que, a golpe de carcajadas, los espectadores se desprendan de sus ataduras y se diviertan como nunca para llegar a ser un poquito más libres; para sentirse un poquito más vivos”, explica Paco Caballero, que también tiene pendiente de estreno *Amor de madre*. En ella, y tras ser abandonado por su novia en el altar con el viaje de novios ya pagado, Quim Gutiérrez decide irse de luna de miel, pero con su madre, Carmen Machi.

Dicen los expertos en dramaturgia que los temas universales son limitados, que lo que otorga originalidad a una historia es la mirada. En 2021, la comedia española mirará con ojos nuevos a las tradiciones de la cultura local. En *Sevillanas de Brooklyn*, de Vicente Villanueva, una familia al borde del desahu-

cio decide engañar a una agencia “acogiendo” en su casa a un estudiante afroamericano. El argumento se centra, sobre todo, en la relación del huésped con Ana, la hija de la familia, interpretada por Carolina Yuste, que se dio a conocer con *Carmen y Lola*, por la que ganó el Goya a la Mejor Actriz de Reparto. Otra de las cintas que jugará con los tópicos será *Operación Camarón*, en la que, para llevar a cabo una investigación, el policía novato Julián López se infiltrará como teclista en un grupo de flamenco-trap. Una película dirigida por Carlos Therón y que, después de varios retrasos, está previsto que se estrene en verano.

Los localismos y las referencias no van a afectar únicamente al sur. El productor Alfonso Blanco anunciaba que *Cuñados*, ópera prima de Toño López, que se estrenará el 6 de abril, “será la gran comedia gallega”. Rodada en Ourense, la define como una “comedia costumbrista y familiar sobre las peripecias criminales de dos cuñados que deciden embarcarse en un plan disparatado”.

Realidad y ficción suelen mezclarse en algunas producciones dramáticas. Lo que no es tan habitual es que los códigos del documental se combinen con los de la comedia. Es lo que se ha propuesto Neus Ballús en *Seis días corrientes*, que relata una semana en la vida de tres trabajadores de una pequeña empresa de fontanería y electricidad, y en la que todos los participantes son actores no profesionales que se interpretan a sí mismos. “Mi padre es fontanero”, dice la directora, “esto seguramente explica cómo empezó todo”.

Espejo espejo, de Marc Crehuet, también cabalga entre dos géneros. Una comedia coral con toques de fantasía para contar las desventuras de un grupo de empleados de una empresa de cosmética, entre los que nos encontramos actores tan populares como Santi Millán, Carlos Areces, Natalia de Molina o Malena Alterio.

La comedia es, sin duda, uno de los géneros preferidos por el público y, por tanto, una de las apuestas de los nuevos servicios de *streaming*. Dani de la Orden, que en febrero estrenó en Netflix *Loco por ella*, presenta en

Los cineastas españoles no pierden el hoy tan necesario sentido del humor

esta misma plataforma *Mamá o papá*, cuyo argumento da la vuelta al esquema habitual de las películas de divorcios. En ella Paco León y Miren Ibarguren luchan a muerte en un proceso de separación pero, en contra de lo habitual, con el único objetivo de evitar que el juez les otorgue la custodia de los niños. Un *remake* de la exitosa cinta francesa *Papa ou maman*.

En un año de pandemia con muchos cines todavía cerrados o a medio abrir, las fechas pueden ir variando, pero si hay algo que en ningún caso va a cambiar en el calendario es que, a finales de diciembre, de una forma u otra, se celebrará la Navidad. Dos comedias han sido producidas pensando precisamente en estas fechas. Rodada en Valencia, *El síndrome inverso de Ebenezer Scrooge*, ópera prima de Sergio Sanus, da un giro al célebre cuento de Charles Dickens a través de un personaje liante y egoísta que es devuelto a la vida poco después de morir. Sólo podrá entrar en el paraíso si logra que alguien haga un sacrificio por él.

También se ve abocado a una redención navideña Tamar Novas en *A mil kilómetros de la Navidad*, dirigida por Álvaro Fernández Armero. Un personaje que, después de haber vivido infinidad de desgracias en esas fechas, odia la Navidad. Los problemas empiezan cuando su jefe le encarga la auditoría de una fábrica de turrónes en un pueblo que cada año se vuelca en la celebración de estas fiestas.

Y como siempre, después de Navidad llegará Nochevieja. Y entonces volveremos a hacer balances. Depende de cómo transcurra el año, serán mejores o peores, pero hay algo que, sin duda, será digno de celebrar. Y es que, a pesar de las dificultades, el cine español no pierde nunca el sentido del humor.



La familia perfecta, de Arantxa Echevarría. FOTO: EMILIO PEREDA

Las mujeres cineastas en 2021

NADA en este 2021 puede ser definitivo, casi todo sigue siendo incierto, pero hay algunos datos que sí permiten augurar hacia dónde se dirige el cine español. En el caso de las mujeres cineastas, todo apunta, por fin, a que la corriente de desigualdad se va corrigiendo y que este año será clave en este proceso.

La presencia femenina en esta gala de los Premios Goya ha dado muchas y muy buenas pistas: un esperanzador 50% entre los nominados en las categorías de Dirección, Dirección Novel, Guion Original, Dirección Artística y Maquillaje y Peluquería; una mayoría de mujeres profesionales en Dirección de Producción; pleno en Diseño de Vestuario, y la presencia de mujeres en categorías de las que han estado apartadas durante decenios, como Sonido, Efectos Especiales, Fotografía y Música. Una realidad especialmente a tener en cuenta si echamos la vista a la edición anterior, en la que en siete de las categorías más importantes no hubo ninguna mujer nominada: Dirección, Fotografía, Dirección Artística, Música Original y Película de Animación.

El trabajo de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) por conseguir mayor puntuación para los proyectos liderados por mujeres o con mujeres como jefes de equipo en las ayudas para la producción ha dado ya frutos. En la reciente resolución hecha pública por el Instituto de

Todo apunta a que, por fin, la corriente de desigualdad se va corrigiendo

la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), de las ayudas generales para la producción de largometrajes sobre proyecto, 12 de los 35 títulos seleccionados están liderados por mujeres.

Algunos de ellos, como las nuevas películas de Iciar Bollain o Arantxa Echevarría, tienen asegurado su estreno en salas gracias al prestigio consolidado de la primera y el éxito de la ópera prima de la segunda. Un respaldo con el que no cuentan muchas otras mujeres directoras, especialmente en un año tan complicado.

Hay decenas de títulos liderados por directoras en la casilla de salida, pero el futuro de una gran parte de ellos está todavía borroso. Otros, sin embargo, ya cuentan con, al menos, el anuncio de las distribuidoras de su estreno este 2021. Así, Ana Murugarren estrenará la comedia *García y García*; llegará a las salas la segunda película de Nely Reguera, *El nieto*,

que profundizará en la responsabilidad que tenemos con los refugiados; Liliana Torres revisará su propio pasado en *¿Qué hicimos mal?* y Lara Izaguirre estrenará la road movie *Nora*.

Algunos largometrajes de ficción liderados por mujeres cineastas han participado en festi-

vales y esperan su salida a cines este año. Es el caso de Mariana Barassi, que llevó su drama *Crónica de una tormenta* a Málaga, o el de la ya mencionada Ainhoa Rodríguez, que presentó en Rotterdam *Destello bravío*.

Violeta Salama debutará con *Alegría*, historia de vínculos femeninos ambientada en Melilla; Anna M. Bofarrul probablemente pueda estrenar *Sinjar*, un drama de mujeres en la guerra, rodado en parte en Kurdistán y terminado en Cataluña, y Juana Macías tendrá lista *Fuimos canciones*, basada en dos novelas de Elisabet Benavent, y que es posible que esté disponible únicamente en Netflix.

Una buena parte de estas directoras apuesta por la comedia. Además de los ejemplos ya citados de Ana Murugarren, Arantxa Echevarría, Carol Rodríguez o Neús Ballús, destacan la propuesta de Clara Martínez Lázaro. Su nuevo trabajo, *La inmensidad y Carl Sagan*, disecciona la relación de una pareja a través de los sueños que los dos personajes tienen una noche después de una pelea. También habrá risas en *De Caperucita a loba en solo seis tíos*, con la que Marta González de Vega, guionista de *Padre no hay más que uno 2*, culmina un asombroso recorrido. El texto ha sido primero un libro, después un monólogo que la propia autora interpretaba en el teatro, y ahora una película que ella misma dirige.

Además, otras comedias están ya a punto de rodarse o en plena fase de producción. Es el caso de *El refugio*, de Macarena Astorga, que ha filmado después de *La casa del caracol; Idiotizadas*, basada en el cómic de Moderna de Pueblo, y que supone el debut como directora de Eva Hache; *Un novio para mi mujer*, de Laura Mañá; *Mamá está en Tinder*, de Daniela Fejerman, y *La imagen permanente*, de Laura Ferrés.

En el género del *thriller*, además de los títulos ya mencionados de Mar Targarona y Claudia Pinto, se inscriben también *La casa entre los cactus*, de Carlota González-Adrio; *El faro*, de Ángeles Hernández; y *Sica*, de Carla Subirana.

Cine en Festivales

LUIS García Berlanga terminó en una comisaría en Cannes cuando fue allí a competir, en 1953, con su película *¡Bienvenido, Mister Marshall!* Le acusaron de falsificar papel moneda americano, cuando en realidad lo que el equipo había hecho era una divertida acción de promoción de su trabajo y había decidido imprimir unos cuantos dólares con la imagen de Pepe Isbert y Lolita Sevilla en el lugar que ocupaba el rostro de George Washington. Además, el presidente del jurado, el actor Edward G. Robinson, pretendió retirar la película porque, en su opinión, “denigraba” la imagen de EE.UU. Todo se solventó final y, felizmente, con una Mención Especial del Jurado. Y así, este clásico se convirtió en la primera producción española que ganaba un premio en ese certamen.

La anécdota viene al pelo para dar paso a las luces de los festivales de cine y enterrar sus sombras. Con el ‘atasco’ de cine español esperando una fecha de estreno, algunas películas que consiguieron finalizarse antes de la pandemia o en esos primeros meses, acudieron a certámenes, donde celebraron su primer encuentro con el público. De ellas, unas cuantas llegarán a las salas, mientras que otras seguirán esperando, o finalmente desistirán.



Karen, de María Pérez Sanz

Entre las primeras se encuentra la nueva película del director y guionista Rafa Russo, *El año de la furia*, que acudió al Warsaw Film Festival de Polonia y a la Seminci de Valladolid. Cine político, ambientado en Montevideo en 1972 y protagonizado por Alberto Ammann, Joaquín Furriel, Daniel Grao y Martina Gusman. Se trata de un *thriller* que recrea la tensa realidad del país en el año previo a la dictadura, a través de varios personajes: dos guionistas de televisión, un teniente del ejército presionado para torturar a simpatizantes o miembros de la guerrilla de los tupamaros, y una prostituta.

Probablemente pueda verse también en la cartelera *Karen*, de María Pérez Sanz, que relata los últimos tiempos en África de la danesa Karen Blixen, escritora conocida como Isak Dinesen. La película se centra principalmente en la particular relación que mantuvo con su criado somalí Farah Aden. Christina Rosenvinge, Alito Rodgers e Isabelle Stoffel son los protagonistas de este filme que compitió en el Festival de Sevilla.

Por último, el periodista Javier Tolentino mutó en director de cine y presentó en el Festival de Gijón el documental *Un blues para Teherán*, donde revela, a través de la música, la convivencia entre tradición y modernidad en Irán. Y lo hace con la complicidad de Erfan Shafei, un joven kurdo, divertido e irónico, que quiere convertirse en director de cine. Canta, escribe poesía, vive con sus padres y su loro, pero no sabe nada del amor... Estará también en salas este 2021.

Al menos otras cuatro ficciones participaron en distintos certámenes y están pendientes de estreno. Una es *La mala familia*, de Nacho A. Villar y Luis Rojo, que compitió en Márgenes 2019, y que se centra en tres amigos de un barrio obrero del extrarradio de Madrid que están a la espera de un juicio

por un delito que cometieron cuatro años atrás. El Festival de Alicante programó *Mirando al mar*, de Ángel Puado Veloso, drama en el que se cruzan dos vidas al final del camino para comenzar a emprenderlo de nuevo. David Valero compitió en el Thessaloniki International Film Festival con una *road movie* en tono de comedia, *La odisea de Vasi*. Y en *Subterranean*, presentada en Gijón, Gabriel Velázquez y Manuel Matanza, reviven la historia real de dos músicos que, pasados ya los 40, lo dejan todo para tratar de triunfar en el mundo de la música.

Ha habido, además títulos españoles de género documental que también han transitado por los festivales de cine. *A este lado de la carretera*, de Regina Álvarez Lorenzo, pasó por Málaga; *Sempre Dijous*, de Joan Porcel, ganó el Premio Mejor Documental en In-Edit Barcelona International Music Documentary Film Festival, y estuvo en el Atlantida Film Fest. Por su parte, Félix Vázquez y Paco Ortiz acudieron con *Se prohíbe el cante* al Festival de Sevilla.

Algunas películas pasaron por festivales el pasado año, durante la pandemia, y ahora se preparan para su estreno en las salas

El esfuerzo de la animación

EN los años noventa, uno de los productores del conocido cortometraje de animación *El monje y el pez*, de Michael Dudok de Wit, dijo que un primer corto de animación se hacía con muchísimo esfuerzo y, si tenía éxito, se hacía el segundo con el mismo “muchísimo esfuerzo”. Tanto sacrificio, empeño y trabajo costaba, que se tiraba la toalla y no se llegaba nunca al largo de animación. Desde entonces, parece que las cosas han cambiado un poco, también en España, y algunos entusiastas insisten en seguir en este género cueste lo que cueste.

Enrique Gato es, sin duda, uno de estos apasionados. Gracias al éxito de su personaje Tadeo Jones -que nació en el corto y se hizo célebre y millonario en el largo- sigue en ello, y dedicará este 2021 a terminar *Tadeo Jones 3: la maldición de la*

momia. En un registro completamente diferente, Alberto Vázquez es otro incondicional de la animación. Consiguió un merecido prestigio con cortometrajes como *Sangre del unicornio*, *Birdboy* o *Decorado* y con su primer largometraje, *Psiconautas*. Ahora, de la mano de un nombre imprescindible en la animación española, el de la productora Chelo Loureiro, finaliza su segundo largo, *Unicorn Wars*, que estará listo en 2022.

Para entonces ya se habrá estrenado *Valentina*, precisamente el debut en la dirección de la mencionada productora ferrolana. Animación 3D con guion de la propia directora y de Lúa Testa, y música de Nani García, para contar la historia de una niña que sueña con ser trapecista, pero que cree que, por ser Down, no podrá conseguirlo. Su abuela, gran compañera de juegos y aprendizajes, le dice que, “si las orugas consiguen convertirse en mariposas, nada es imposible”. Así que la protagonista se lanza a su fantástica aventura.

Este 2021 también veremos en los cines *Moomios*, de Juan Jesús García Galocha, con guion de Javier Barreira y Jordi Gasull, éste último también productor. Comedia romántica de aventuras en 3D que tendrá dos escenarios: las entrañas de la Tierra, donde existe una ciudad de momias, y nuestro mundo. Otro título que probablemente se estrene este año es la coproducción con Portugal *Mi abuelo*, de Nuno Beato, realizada en *stop-motion* en su mayor parte, y con un 15-20% de animación tradicional en 2D. Es la historia de una mujer que intenta reconstruir la casa y los campos que le ha dejado su abuelo. Un grupo de figuras pintadas cobra vida y la ayuda a hacerlo.

También coproducción, esta vez con Argentina, Perú, Colombia y Ecuador, es *Dalia y el libro rojo*, de David Bisbano, que mezcla 3D con animación convencional para contar la historia de una niña de doce años, hija de un famoso escritor que ha muerto recientemente. La pequeña Dalia asume la tarea de terminar el libro inconcluso de su padre. Para ello se convertirá en parte de la historia y se enfrentará cara a cara con unos personajes, que se han apoderado del argumento. También se estrenará este año la película de Toni García *D'Artacán y los tres Mosqueperros*, adaptación de la famosa serie de televisión de los años 80.

Parece que no será, sin embargo, hasta 2022 cuando llegue a las salas *Orkestra Lurta* (*La orquesta terrestre*), adaptación al cine del libro de Harkaitz Cano, dirigida por Imanol Zinkunegi y Joseba Ponce. Otros proyectos de animación en España son: *Bella*, de Fátima de los Santos, sobre el maltrato y la violencia machista; *Robot Dreams*; *Dragonkeeper*; o *21 prisioneras*.

Además, este año el foro de coproducción Cartoon Movie ha seleccionado nada menos que diez títulos españoles de entre 55 proyectos europeos. Entre los elegidos, se encuentran los mencionados *Valentina* y *Mi abuelo*. Y junto a ellos, *Black is Beltza II: Aihnoa*, de Fermín Muguruza; *Palabras de caramelo*, de Salvador Simó, adaptación del libro de Gonzalo Moure; *Hanna y los monstruos*, de Lorena Ares; *Moonlit Flamenco*, de Manuel Sicilia y José Sánchez; *Pepino, el acordeonista*, de Daniel Hidalgo, Alfonso Casado Díez e Irene Trapero; *El tesoro de Barracuda*, adaptación también del texto de Llanos Campos; y *Winnipeg, Seeds of Hope*, de Elio Quiroga y Beñat Beitia.

Un género en ebullición

CADA año se producen en España decenas de documentales. De ellos, más de setenta se inscriben en cada edición de los Goya para optar al premio en la categoría de Mejor Largometraje Documental. 2021 va a ser también muy activo en este género pero, lamentablemente, serán pocos los que finalmente lleguen a las salas de cine. Hay muchas producciones en marcha, pero pocas cuyo estreno se haya anunciado oficialmente.

Amparo Climent dirige un documental ficcionado en el que actrices de la talla de Nora Navas, Alba Flores, Luisa Gavasa o Marisa Paredes leen las cartas reales de mujeres exiliadas o encarceladas en la Guerra Civil. Carolina Astudillo se centra también en las mujeres durante la guerra, pero en su caso, en las esposas de los refugiados y exiliados, que se quedaron en España esforzándose por sacar adelante a sus familias. Su trabajo se titula *Canción a una dama en la sombra*. También habrá hueco para documentales históricos, como *Comuneros*, del director vallisoletano Pablo García Sanz, que reivindicará la importancia de la Guerra de Comunidades, precisamente cuando se cumple el 500 aniversario de aquel levantamiento.

Helena de Llanos, nieta de Fernando Fernán Gómez, lleva años buceando en los materiales y recuerdos que su abuelo atesoraba en su casa. En *Viaje a alguna parte*, invita a descubrir, a través de esos hallazgos, nuevos aspectos del actor español y de su compañera sentimental, la actriz Emma Cohen. *Puerto deseado*, de Diana Toucedo, también supone un descubrimiento familiar. La directora acompaña a su padre, capitán de barco pesquero, en



100 días con la Tata,
de Miguel Ángel Muñoz

su última travesía hasta la Patagonia. Una aventura que servirá, de paso, como una oportunidad para establecer una íntima conversación entre padre e hija. *Personaje personaje*, de Begoña Izquierdo y Renata Rezende, que pasó por Docs Barcelona, traza el retrato de un joven transformista *queer*, y en *Cantando en las azoteas*, Enric Ribes se centra en Gilda Love, un transformista habitual de las noches de la Barcelona de los años setenta y al que el director ya dedicó un cortometraje. “El corto es el germen de la historia, en él se contaba quién era Gilda y ahora esta película toca otros temas, como las problemáticas del barrio del Raval o la homosexualidad en la tercera edad. Temas más de cine social”, explica Ribes.

Dentro del subgénero del documental social y político encontramos también propuestas comprometidas en interesantes como la nueva obra de Alba Sotorra, *The Jihad of Sevinaz*, sobre las mujeres del ISIS en un campo de detención. Por su parte, Paula Palacios ha seguido durante siete años la vida de un refugiado somalí en *Mi hermano Ali*.

El cine puede ser un estupendo vehículo para explorar otras artes. Es lo que hace Meritxell Colell en *Dúo*, un viaje interior de una pareja de bailarines. Un ejercicio similar, pero en este caso con el popular grupo Danza Invisible, es lo que propone Regina Álvarez Lorenzo en *A este lado de la carretera*, que se presentó en el Festival de Málaga. El documental de naturaleza español ha dado recientemente grandes títulos, como *Cantábrico: los dominios del lobo* o *Guadalquivir*. Uno de los más esperados este año es *Natura*

biziak, una película sobre la variedad natural y la biodiversidad de Euskadi y Navarra firmada por Lexeia Larrañaga.

El músico Santiago Auserón ha rodado una película sobre música cubana; Leire Apellániz y Marc

Sampere, un documental sobre el cantaor alicantino El Niño de Elche; el director Max Lemcke, una cinta sobre el torturador Billy el Niño, que presentó en el Festival de Sevilla y que todavía está pendiente de estreno. Mientras tanto, el actor Miguel Ángel Muñoz aprovechó el confinamiento para grabar a su abuela, con la que estuvo conviviendo esos meses. Unos videos que colgaba en Youtube y con los que ha compuesto el largo documental *100 días con la Tata...*

La creatividad y el dinamismo del género vuelven a ser abrumadores esta temporada. Y en ello tienen que ver también las televisiones y plataformas. Entre los anuncios de Netflix destaca *El caso Wanninkhof*, un *thriller* sobre uno de los errores judiciales más mediáticos de la historia reciente de España. Y, siguiendo con casos reales, Discovery+ anunciaba hace unas semanas que su primera producción original en España será *La sagrada familia*, serie documental sobre la familia Pujol-Ferrusola, dirigida por David Trueba. Toda una prueba de que las posibilidades narrativas del género atraen también a cineastas ya consagrados en la ficción.

2021 va a ser un año con mucha actividad en el género documental

SOMOS CULTURA

En CaixaBank estamos muy **orgullosos de nuestra cultura**, de nuestro cine y de que la trigésimo quinta edición de los Premios Goya se celebre en el Teatro del Soho CaixaBank. Porque si hay un lugar donde se reúne la cultura, es aquí.

2020, el año que la cultura nos ayudó a seguir

En el año más difícil de nuestras vidas, la cultura nos ha dado fuerzas para seguir, por eso desde Divina Seguros no vamos a dejar que se detenga.

Queremos asegurar la acción, el suspense, la historia, la aventura, el humor, el amor... Pero, sobre todo, queremos asegurar el talento.

Desde Divina Seguros te agradecemos que sigas trabajando por la cultura para hacernos un poco más felices.

Divina Seguros,
Aseguramos la cultura.

divina
seguros

PREMIOS
GOYA
35
edición

Patrocinador oficial de los premios Goya®

Queremos ayudarte por pertenecer al colectivo de cultura. Benefíciate de los descuentos en seguros para los integrantes del sector.

Te preparamos una propuesta sin compromiso:

PEDRO SANTAELLA.

Responsable de colectivos

691 855 119

pedro.santaella@divinapastora.com

divinaseguros.com